



**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



**LUCIMAR PEREIRA DE OLIVEIRA**

**CANTÁTEIS: CANTOS ELEGÍACOS DE AMOZADE - REFLEXÕES  
SOBRE A ELEGIA CONTEMPORÂNEA DE CHICO CÉSAR**



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



**LUCIMAR PEREIRA DE OLIVEIRA**

**CANTÁTEIS: CANTOS ELEGÍACOS DE AMOZADE - REFLEXÕES  
SOBRE A ELEGIA CONTEMPORÂNEA DE CHICO CÉSAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação, do Departamento de Línguas Vernáculas, Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, da Fundação Universidade Federal de Rondônia – Unir –, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Edinaldo Bezerra de Freitas

Porto Velho  
2015



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



FICHA CATALOGRÁFICA

O482c

Oliveira, Lucimar Pereira de

Cantáteis: cantos elegíacos de amozade-reflexões sobre a elegia contemporânea de Chico César. / Lucimar Pereira de Oliveira. Porto Velho, Rondônia, 2015.  
142 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Línguas Vernáculas, Universidade Federal de Rondônia/UNIR.

Orientador: Dr. Edinaldo Bezerra de Freitas

1. Cantáteis. 2. Amozade. 3. Modernidade. 4. Elegia. I. Freitas, Edinaldo Bezerra de. II. Título.

CDU: 82-1

**Bibliotecária Responsável:** Cristiane Marina Teixeira Girard / CRB 11-897



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



ATA DE DEFESA DE MESTRADO

Aos 31 do mês de março de 2015, no horário a partir das 16:00 horas, foi realizada, na sala do Núcleo de Ciências Humanas - NCH, no Campus de Porto Velho, da Fundação Universidade Federal de Rondônia, a defesa de Dissertação de Mestrado intitulada: Cantáteis: Cantos Eligíacos de Amozade – Reflexões sobre a Elegia Contemporânea de Chico César, da mestranda LUCIMAR PEREIRA DE OLIVEIRA, aluna do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPG/MEL – UNIR.

A Banca Examinadora, constituída pelo (a) Prof.Dr. Edinaldo Bezerra de Freitas, (Orientador), pela Professora Dr<sup>a</sup> Milena Cláudia S. Guidio (UNIR MEL) e pela Professora Dr<sup>a</sup> Marília Lima Pimentel (UNIR-MEL), após a análise do trabalho escrito, exposição oral do trabalho em trinta minutos e respostas às arguições apresentadas pela candidata, manifestou-se por meio do Parecer abaixo:

PARECER:

O trabalho apresenta uma releitura pela qual  
realiza sobre a poesia contemporânea de Chico  
César. A academia adotou as sugestões da  
banca e manteve a arguição a contento.

Resultado Final:

☒ Aprovado

( ) Aprovação com recomendações

O resultado final foi comunicado publicamente ao(a) candidato (a) pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente lavrou a presente Ata, que será assinada por todos os membros da Banca Examinadora.

Porto Velho (RO), 31 de março de 2015

EDINALDO BEZERRA DE FREITAS

Professor Orientador – MEL/UNIR

MILENA CLÁUDIA S. GUIDIO

1º Examinador (interno – MEL/UNIR)

MARÍLIA LIMA PIMENTEL

2º Examinador (- MEL/ UNIR)

Nesse caso, o discente terá até 60 dias para apresentar o texto com as devidas correções recomendadas pela Banca e, em seguida, efetivar o depósito dos exemplares junto ao Colegiado para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



### **DEDICATÓRIA**

*À Regiane Monica e Rafael Henrique,  
meus filhos, minha inspiração e  
companhia, para e na vida, na lida, nas  
presenças e distâncias, nos sonhos...  
Meu mais puro elemento de elegia.  
Dedico!*



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo "simples" fato de estar viva! "... se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma!"

Aos meus filhos, Rafael Henrique e Regiane Mônica, pela compreensão e acolhimento nas ausências e silêncios, pela partilha e apoio na concretização deste sonho. Minha maior gratidão!

Aos meus pais, Maria Mônica de Oliveira Silva e Pedro Pereira da Silva, pelo incentivo, sempre! Meus irmãos e irmãs, enfim a toda a minha família e a todos que irmanados apoiam minhas aspirações.

À Fundação Universidade Federal de Rondônia – Unir, pela oportunidade de realização deste feito.

Ao Programa de Mestrado em Estudos Literários - MEL.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Edinaldo Bezerra de Freitas, por sua humildade, compreensão, sabedoria e generosidade e por ter acreditado e contribuído para que este desejo materializa-se.



Aos colegas do mestrado, especialmente ao amigo Francisco Elieudo Buriti de Sousa (Eli), amizade esta que se solidificou nos momentos de incertezas, conflitos, angústias, mas também nas alegrias partilhadas; à Manuella, Arlene, Gabriel e Érica, pelo companheirismo, convivência e partilha de conhecimentos e apoio. Fica sempre um gosto de saudade...

Aos amigos e amigas de perto ou de longe que sempre me apoiaram nesta caminhada!

A José Famir Apontes, grande amigo e incentivador na efetivação desta conquista.

A Aristeu Garibalde da Silva Filho, uma vertente neste canto de elegia!

A José Lourival Pereira de Moraes, um amigo que a vida me presenteou, e Helena Renata, pessoas especiais que acreditaram em mim, quando nem eu mesma acreditava. Minha gratidão!

	<p align="center"> <b>FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS</b> </p>	
---	--	---

Aos professores do Mestrado, Heloísa Helena Siqueira Correia, Ana Maria Felipini Neves, José Osvaldo Paiva, Cynthia de Cássia Santos Barra, Sônia Sampaio e Miguel Nenevê pelos seus ensinamentos e disponibilidade.

Ao Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha, Coordenador do Mestrado em Estudos Literários - MEL, pela contribuição e presteza, sempre!

Um agradecimento especial ao professor Miguel Nenevê, pela sua prudência, credibilidade, estímulo, humildade, apoio e disponibilidade, contribuindo, sobremaneira, nesta minha trajetória.

Ao professor Luís Eduardo Fiori, pelo incentivo e colaboração para a concretização deste trabalho.

À banca, pelas intervenções, apontamentos e suscitações lançadas: Prof. Dra. Marília Pimentel, Prof. Dra. Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio e Prof. Dr. Edinaldo Bezerra de Freitas.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização e êxito desta caminhada elegíaca!

Meu maior agradecimento a Chico César, fonte de inspiração e ânimo para que eu pudesse percorrer os cantos da sua arte elegíaca. "aprender é estar vivo, lucimar. e eu estou muito vivo agora." (Chico César)





FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



**RESUMO:** Considerada uma das espécies líricas mais antigas, senão a mais remota, procedente da oralidade, a elegia é um poema relativamente breve, enuncia ou lastima a perda de um ente querido, uma relação amorosa, as vítimas de uma catástrofe, a pátria, a liberdade, a própria elegia, o próprio sujeito poético, a própria poesia, exprimindo o luto ocasionado por uma perda e por um desengano que se traduz em um aumento de saber relacionado com a consciência da transitoriedade e finitude da humanidade e das coisas em geral. Esta investigação pretende refletir sobre A Elegia Contemporânea de Chico César, em Cantáteis: cantos elegíacos de amozade, amparando-se na importância do seu objeto como contribuição para o entusiasmo criador brasileiro, que tem sido um dos gêneros poéticos mais visitados pelos autores de diversos ramos da poesia nacional, de maneira, a estudar a extensão da arte elegíaca em épocas distintas. Chico César, poeta que dialoga com uma rica vertente da literatura universal e da poesia contemporâneas, será elemento basilar deste trabalho. Primeiramente, far-se-á o percurso histórico da Elegia, depois a abordagem será Confluências e Híbridez em Amozade, e por fim, discutir-se-á sobre Chico César e a Poesia Possível, com enfoque no lirismo; na modernidade e no mito e alegoria. Esta dissertação apoia-se, sobretudo, nos teóricos Walter Benjamin e Octavio Paz e dar-se-á mediante estudo de teorias e críticas compatíveis com a análise do componente literário, bem como do estudo da obra do poeta paraibano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cantáteis. Amozade. Modernidade. Elegia.





FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



**ABSTRACT:** Considered one of the oldest lyrical, if not the earliest, coming of orality, the elected species is a relatively short poem, states or laments the loss of a loved one, a loving relationship, victims of a disaster, homeland, the freedom, the elegy itself, the poetic subject himself, his own poetry, expressing the grief occasioned by the loss and disappointment which translates into an increase in knowledge related to the awareness of the transience and finitude of humanity and of things in general. This research aims to reflect on the Contemporary Elegy Chico César, in Cantáteis corners of elegiac amozade, propping up the importance of his contribution to the object as enthusiastic Brazilian breeder, who was one of the most visited poetic genres by authors of various branches of poetry national, in order to study the extent of elegiac art at different times. Chico César, a poet who speaks to a rich strand of world literature and contemporary poetry, will be the core element of this work. First, far will be the historical background of the Elegy, then the approach will be confluences and hybridity in Amozade, Chico César - poetry and song, and finally, will be discussed on Chico César and Poetry possible, with a focus on sub-items: lyricism; modernity and myth and allegory. This dissertation relies primarily on theoretical Walter Benjamin and Octavio Paz, and will give - up through study and critical theories compatible with the analysis of the literary component as well as the study of the work of the poet Paraíba.

**Keywords:** Cantáteis. Amozade. Modernity. Elegy.



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ELEGIA - ORIGENS E HISTÓRIA.....	21
1.1 Mito e alegoria em Cantáteis.....	49
1.2 Lirismo.....	54
2. CONFLUÊNCIAS E HIBRIDEZ EM AMOZADE.....	58
3. CHICO CÉSAR E A POESIA POSSÍVEL. ....	103
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
5. REFERÊNCIAS.....	136



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA –  
UNIR - CAMPUS DE PORTO VELHO - RO  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



*Lá de um lajeiro - largo: onde grandes pedras  
do fundo do chão vêm à flor. Chegamos de  
sobremão, vagaroso. (...) Deveras se vê que  
o viver da gente não é tão cerzidinho assim?  
(João Guimarães Rosa)*

*ser preferido ser  
do ser que se olha e vê  
cerzido ao nosso destino...  
(Chico César)*

*quem me diz onde é  
que mora o amor  
se é branco-e-preto ou tem cor  
quando que vai passar*

*se é sem fim o amor  
ou tem final feliz  
e no principio alguém diz  
pra sempre ou nunca mais  
(...)*

*vem, amor, pra mim  
eu quero, eu vejo um futuro pra nos dois  
andróides nus bombardeando sobre Nova York  
o pólen da proibida flor do Amazonas  
flor de amar e rir  
(...)*

*nossa nave vai veloz  
tão bela caravela  
faz-se mansa mas feroz*

*nossa nave vai veloz  
e nós dizendo adeus  
contando luas sol-a-sol*

*se quem bebe o pó de estrelas  
pode ir onde entretê-las  
e sumir leve no ar  
e o amor onde ele esteja  
é a luz de quem deseja ser amado e amar...  
pra cinema (Chico César)*

*Todo poema, con el tiempo, es una elegía*  
(Jorge Luis Borges)

## INTRODUÇÃO

Francisco César Gonçalves, o Chico César, nasceu no dia 26 de janeiro de 1964, em Catolé do Rocha, na região do semiárido da Paraíba. É o caçula dos sete filhos de dona Etelvina e do senhor Francisco. Morou com a família até os oito anos na região agreste da cidade, porém, logo foi colocado em uma escola de freiras, deixando o trabalho com a enxada para dedicar-se aos estudos. Começou a trabalhar em uma loja de discos denominada *Lunik*, onde vendia e escutava de “Chico Buarque” a “Jackson do Pandeiro”, transitando por “Marinês e Sua Gente”, “Caetano Veloso”, “Bee Gees”, “Benito di Paula”, “Jackson Five” e, sem dúvida, “Luiz Gonzaga” e “Roberto Carlos”, o que incidiu em sua formação e seu gosto por uma música popular distinta e vibrante. Imediatamente a música o seduziu, deixando as estantes, pois aos dez anos de idade uniu-se a outros garotos de mais idade para constituir as bandas *The Snakes* e *Supersom Mirim*, ambas de covers nacionais e internacionais. Quatro anos mais tarde, formou o Grupo Ferradura, por intermédio do qual começou a apostar suas canções ao público de festivais pelo interior.

Formado em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba, ele figura entre os principais poetas contemporâneos, seja pelas suas canções ou pela obra “*Cantáteis: cantos elegíacos de amozade*”, publicada no ano de 2005, livro de sua estreia no campo da poesia, tem como principal temática o sentimento híbrido de amor e amizade/amozade, um despudor que vai da iconoclastia delirante simples ao estilo próprio, erudito-popular, evocativo, lúdico e ao ensejo de conceber uma cantata de amor. Indaga-se, então: O que é este amor-amizade? Como se dá a relação de amor e amizade nesta elegia “pós-moderna”?

Considerando que a origem da elegia está estritamente ligada à música, valendo lembrar que ela surge da oralidade no canto popular, justificando, possivelmente, a escolha deste gênero poético para compor “*Cantáteis*”. Chico César, o compositor popular, de origem paraibana, nordestina, um poeta original, erudito e afinado com a sensibilidade contemporânea, cujas letras são poemas, em cadência, sonoridade, temática, estilo, sendo nata a sua afinidade com a poesia e canção, portanto é impossível separá-las.

Por isso, discutir sobre a poesia de Chico César remete também a observar sua natureza musical, considerando ser recorrente a dissensão entre música e poesia, isto é, a questão de letra de música enquadrar-se no gênero poesia, isto em tempos de carnavalização dos meios de comunicação, em que há o destronamento ou a própria dessacralização do conceito de cultura, cultura como sinônimo de aquisição do conhecimento, resultando, portanto, em uma compreensão de caráter popular.

Neste sentido, é plausível fazer uma apresentação mais pormenorizada do poeta cantador de "Cantáteis: cantos elegíacos de amozade", livro em que situa, na forma de poesia, as tênues fronteiras entre os sentimentos de amor e amizade. Para pontuar a declamação, o compositor criou uma base eletrônica inspirada na mistura das sonoridades do berimbau e da rudimentar cítara nordestina.

Segundo Beatriz Bajo<sup>1</sup>:

O poeta constrói uma rapsódia em cordel com versos enfeitados e desdobrados em belíssimas imagens. (...) seus poemas tornam-se cordas feitas com tendões inflamados pelo arco tensionado a cada flechacesa disparada nos olhos bem abertos do leitor. Lira rica que compõe laços, enrosca-se em nós, acorda cidades e embala casas no colo silencioso de cada poema constelado no "céu de solua". Chico fabrica uma poesia atrevida, vigorosa, em que as palavras dançam no ritmo endiabrado de seu resfôlego... mas conhecem o momento de estancar e permanecem no seio encantado da cara literatura.com a língua rara da poesia, o autor lambe versos que vão aguando os botões floridos das palavras aladas, desabotoando escuridões...e, assim, bebemos a água doce do rio que é o Chico.

A obra de Chico compõe-se de canções e poesia, entre gravações musicais e publicações, mencionam-se algumas, na discografia: "Aos Vivos" (Velas), 1995; "Cuzcuz Clã", 1996; "Beleza Mano", 1997; "Mama Mundi", 2000; "Respeitem Meus Cabelos, Brancos", 2002; "De Uns Tempos Pra Cá", 2005; "Francisco Forró Y Frevo", 2008; os DVDs: "Cantos e Encontros de Uns Tempos Pra Cá", 2007 e "Aos Vivos Agora", 2012. Na poesia, como já dito, Chico lança-se com "Cantáteis: cantos elegíacos de amozade", em 2005, aqui em estudo, e em 2012, publica seu segundo livro "Rio Sou Francisco", valendo observar que Chico César, quando frequentava a

---

<sup>1</sup> Beatriz Bajo é poeta, editora-geral da Rubra Cartoneira Editorial, revisora, tradutora, professora de língua portuguesa e literatura, especialista em Literatura Brasileira (UERJ)

Universidade, publicava poemas, como os que podem ser encontrados em uma das edições de "Pão Doce Recheado com Granada".

Aos dezesseis anos, o poeta do interior da Paraíba migrou para a capital João Pessoa, onde se formou em jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba, ao mesmo tempo em que participava do grupo Jaguaribe Carne, fazia poesia de vanguarda.

Pouco depois, aos vinte e um anos de idade, mudou-se para São Paulo. Trabalhando como jornalista e revisor de textos, aperfeiçoou-se em violão, multiplicou suas composições e começou a formar o seu público. Sua carreira artística tem repercussão internacional. A maioria de suas canções são poesias de alto poder de encanto linguístico.

Em 1991, foi convidado para fazer uma turnê pela Alemanha e o sucesso o animou a deixar o jornalismo para dedicar-se somente à música. Formou a banda "Cuscuz Clã", que seria o nome de seu segundo álbum, e passou então a se apresentar na casa noturna paulistana Blen Blen Club.

Em 1995 lançava o primeiro CD "Aos Vivos" (Velas), acústico e ao vivo, com participações de Lenine e o lendário Lany Gordin. Em 1996 nasceu o sucesso nacional e internacional através do segundo álbum, "Cuscuz Clã" (MZA/PolyGram). No terceiro CD, "Beleza Mano", mergulhou na cultura negra com participações do zairense Lokua Kanza, coral negro da Família Alcântara, os rappers Thaíde e DJ Hum, Paulo Moura, entre outros. "Mama Mundi", de 2000, comprova sua qualidade de intérprete num trabalho repleto de canções e referências ao som que se faz, tanto no interior do Brasil quanto em diversas partes do mundo.

Em junho de 2002, seu quinto CD, o "Respeitem Meus Cabelos, Brancos", que ele define como um trabalho nômade. Com produção assinada pelo inglês Will Mowat, o álbum começou a ser pré-produzido em Londres, onde registrou participações especiais de Nina Miranda e Chris Franck, integrantes da banda Smoke City (hype na Europa que difunde por lá a New Bossa, versão mais moderna na velha e boa Bossa Nova). De lá, Chico e Mowatt foram a Recife registrar o suingue de Naná Vasconcelos. Estiveram em Salvador procurando a marcação de Carlinhos Brown. Em João Pessoa, eles registraram o som da Metalúrgica Filipéia e do Quinteto Brasil. Até a chegada a São Paulo, para a conclusão do CD.

Em novembro de 2005, o sexto CD de sua carreira, "De uns tempos pra cá" apresenta canções autorais compostas por Chico, desde a década de 80, em uma forma camerística com o Quinteto da Paraíba: dois violinos, uma viola, um violoncelo e um baixo acústico. Um ano depois o DVD "Cantos e Encontros de uns tempos pra cá", gravado durante show no Auditório do Ibirapuera.

Em 2008 surge "Francisco Forró y Frevo", uma imersão do artista no espírito das duas principais festas populares nordestinas, o Carnaval e os festejos juninos, para criar um disco em que o foco encontra-se na força dos compassos que animam essas festas: o frevo e o forró. E ainda, no diálogo que esses ritmos têm naturalmente com "beats" universais. Por exemplo: o xote com o reggae, o frevo e o arrasta-pé com o ska... No que se refere, especificamente, ao frevo, a junção da linguagem das orquestras de metais de Pernambuco com a guitarra baiana dos trios elétricos da Salvador da década de 70.

No ano de 2012, uma celebração, o lançamento do DVD "Aos Vivos Agora". Com ele uma nova versão do cd e também o vinil.

Chico César foi Revelação do Prêmio Sharp/1995, Melhor Compositor pela APCA/1996, Prêmio MTV Music Awards como Melhor VideoClip de MPB/1996, para "Mama África". "À Primeira Vista" ganhou prêmio de Melhor Música/1997, pelo Troféu Imprensa do SBT. A trilha que ele fez para o espetáculo infantil "Amídalas" recebeu o Prêmio Panamco (ex-Coca Cola) de Teatro Jovem, como melhor trilha/2000.

A música "Soberana Rosa" (em inglês "She Walks this Earth") que compôs juntamente com Ivan Lins e Victor Martins deu a Sting o Grammy 2001 de Melhor Performance Vocal Pop Masculina. Em 2012, foi indicado ao Prêmio Femsa por melhor trilha sonora da peça "As Feiosas".

Além de compor e cantar, Chico César assina muitas canções gravadas por cantores respeitáveis na música brasileira, como a canção "À primeira vista", que ecoou na voz de Daniela Mercury, difundindo no cenário nacional a composição do poeta de Mama África, Templo, Pensar em Você, música gravada por vários artistas nacionais e estrangeiros. Não é demasiado reiterar que suas canções são poesias de alto valor e poder de encanto linguístico

O poeta paraibano faz carreira internacional, sendo conhecido em vários países. Desde 1997, Chico tem realizado inúmeras turnês no mundo inteiro,



apresentando-se em praticamente todos os países da Europa, Estados Unidos e Japão, além de lugares fora do circuito normal de shows como Cabo Verde, Finlândia e Turquia. Foi capa e matéria de diversas páginas de revistas internacionais como "Rhythm Magazine" (EUA) e "Jazzthetik" (Alemanha).

Como resultado destas viagens para fora do Brasil, surgiram parcerias e projetos especiais com artistas como os africanos Lokua Kanza e Ray Lema, o espanhol Pedro Guerra, com quem participou da gravação ao vivo de um DVD, e a portuguesa Né Ladeiras, que lançou em 2001 o CD "Minha Voz" com oito músicas do paraibano. Em 2003 foi lançado o CD "Drop the Debt", em prol do cancelamento da dívida externa dos países do terceiro mundo. Chico faz parte deste projeto e gravou a faixa "Devo não Nego". Suas músicas foram gravadas em vários idiomas e países. A canção "À Primeira Vista", recebeu versões em castelhano, italiano e japonês; "Clandestino" em grego e "Mama África" em espanhol.

Além de compositor, musicista e poeta, Chico César soma a sua vida de artista da música e da palavra a função de gestor público desempenhada frente à *Secretaria de Cultura do Estado da Paraíba*, quando foi convidado, em 2011, pelo governador à época, para o cargo de primeiro secretário, cujos desafios foram estruturar a nova secretaria, criar uma política de cultura e incentivar a implementação do Sistema Nacional de Cultura. Em 11 de maio de 2009, Chico assumiu a presidência da *Fundação Cultural de João Pessoa - Funjope*, entidade de direito público subordinada à *Secretaria de Educação e Cultura do município*, que foi seu primeiro papel de gestor. Sua versatilidade possibilita esse caminhar por diversas esferas e ambientes, estando a serviço e conduzido pela música e poesia.

Curiosamente, o livro de Chico César é ilustrado com xilogravuras de João Sanchez, que remetem e dão o tom da literatura de cordel no mais elevado estilo e vigor. A xilogravura, com suposta origem na cultura chinesa, é apreciada desde o século VI, no Ocidente, tradição essa que já se afirma durante a Idade Média. A chegada à Europa das figuras japonesas coloridas, no século XVIII, e a arte da gravura de topo, criada por Thomas Bewick<sup>2</sup>, influenciaram, sobremaneira, as artes do século XIX. Esta arte popular é uma constância do traço medieval da cultura de Portugal transplantada para o Brasil e que se desenvolveu na literatura de

---

<sup>2</sup> Thomas Bewick - 1753/1828, importante gravador inglês de xilogravura e ornitologista - <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xilogravura>

cordel. A xilogravura tem alta popularidade na região Nordeste do Brasil, onde se encontram os mais conhecidos xilogravadores (ou xilógrafos) brasileiros, sendo comumente utilizada para ilustração de obras de literatura de cordel. Essas xilografias que permeiam o poema de criaturas extraordinárias parecem cooperar, à primeira vista, para a imagem de um *romanceiro ibérico* aportado nas relações de amor e amizade como elemento essencial dos seus poemas. No entanto, elas suscitam uma quebra no realismo um tanto sobrenatural da vida cotidiana, razão possível para a ilustração de "Cantáteis", sendo lançado, em 2007, o áudiolivro com o mesmo nome, no qual o poeta recita os versos do livro em que situa, no formato de poesia, os sutis limites entre os sentimentos de amor e amizade. Para assinalar a recitação, o autor inventou uma base eletrônica inspirada na combinação das sonoridades do berimbau e da elementar cítara nordestina.

O poeta paraibano define "Cantáteis" como "um canto de amor e amizade a uma mulher" (CÉSAR, 2005, p. 106). Foi escrito estimulado por "esse sentimento híbrido (amozade) e, que muitas vezes julgamos fundado por partes que se negam: o amor e a amizade" (CÉSAR, 2005, p. 105), o qual tem o lastro em reconhecidos autores, não apenas da literatura brasileira, mas também da estrangeira. Dante Alighieri, Sousândrade, João Cabral de Melo Neto e tantos outros, sendo uma de suas fontes, especialmente, pelos poemas extensos, *Os Cantos*, de Ezra Pound. Assim, "Cantáteis" é capaz de promover diálogos entre o sertão e a Divina Comédia, o pop, o modernismo latino-americano, a poesia brasileira e a música popular.

O interesse primeiro pela realização desta pesquisa surgiu da questão de qual seria o ensejo de um poeta contemporâneo optar pelo gênero elegíaco, embora não utilize a forma clássica da elegia, cujo poema estrutura-se, geralmente, em dísticos elegíacos, isto é, hexâmetro seguido de pentâmetro, para compor "Cantáteis", e considerando que, pelo seu caráter originário, a elegia trata da temática da morte, da perda, da finitude, do luto, da brevidade e incerteza da vida, da angústia, da expatriação, do amor efêmero ou infeliz, da infância irreversível, das calamidades da história, todos esses utilizados desde sempre como elementos primeiros para a composição dessa espécie poética.

Outro fator instigante foi a própria poesia de Chico César que envolve, induz e seduz pela linguagem, aparentemente, "simples", porém, ricamente

metafórica e imagética que remete a caminhos longínquos do sertão nordestino a uma das capitais mais populosas; de norte a sul dos muitos brasis, de *Pagu* a *Tarsila do Amaral*; de "Morte e Vida Severina" a "Odisseia"; de "Chicos", "Robertos", "Caetanos" a "Janis Joplin" e "Jimi Hendrix"; de "Guaribas", que é um município brasileiro do estado do Piauí, com uma população estimada, até 2013, de 4.464 habitantes, com menor Produto Interno Bruto - PIB per capita do país, de R\$ 1.368,35, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, a "Wall Street", compreendido, atualmente, como o mais importante centro comercial e financeiro do mundo; de cítara aos baticuns; de Luiz Gonzaga, Guimarães Rosa a Fernando Pessoa; de Hiroxima ao Cariri; de Cuca, Saci a Fênix, e entre tantos outros contrastes entranha-se a poesia do filho de "Etelvina", que, por meio de elementos de elegia, torna-se no poema cantante.

Praticamente, quase todos os notáveis poetas compuseram elegias. Alguns se destacaram como predominantemente elegíacos como Catulo, Ovídio, Horácio, Petrarca, Sá de Miranda, John Keats, Emily Dickinson, Antero de Quental, Paul Verlaine, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, T. S. Eliot, Anna Akhmatova, Jorge Luís Borges, Cecília Meireles, dentre outros.

Assim, as razões desta pesquisa perpassam pelo encanto da própria poesia, a curiosidade quanto à escolha desse gênero poético pelo autor na sua composição, bem como pela importância da obra como contribuição para o entusiasmo criador brasileiro, de maneira a estudar a extensão da arte elegíaca em épocas distintas e a possibilidade de diálogo com poetas como John Donne, que embora se situe nos séculos XVI (final) e XVII, tendo permanecido um longo período no esquecimento, considerado um autor elegíaco, seguramente, contribuíra sobremaneira para esta discussão, Fernando Pessoa, Fagundes Varela, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, dentre outros clássicos e contemporâneos, demonstrando, deste modo, a constância da elegia, mesmo na atualidade, sem esquecer, ainda, a pouca incidência ou inexistência de pesquisa a respeito desse gênero literário na poesia brasileira.

Considerando os fenômenos da experiência humana e o fato de a elegia tender preferencialmente para as temáticas abordadas no transcorrer dos séculos, assim como a sua antiguidade e constância na poesia moderna, torna-se difícil compreender as razões de ela não ser digna da atenção crítica e teórica

dedicada a diferentes modalidades poéticas. Deste modo, a elegia é uma sobrevivente.

As inquietudes existenciais da natureza do homem é um assunto inerente a todas as épocas da história da civilização, por isso, de fortuna equivalente à dos sobreviventes impelidos a suportar o afastamento dos seus mortos e com o destino do seu próprio desaparecimento futuro, não estando no poder do humano reparar a perda, mas somente fazer dela um aprendizado, prevendo poeticamente a sina subjetiva no destino da coletividade. E, em decorrência de o ser humano estar sujeito à perda de si mesmo, a elegia discute o desenraizamento ontológico, o aniquilamento das coordenadas naturais da personalidade ou a expatriação existencial no presente, desprendida da dimensão corporal ou geográfica. Ela nasce como o poema, no qual contrasta o bem acontecido com o mal presente, surpreendendo, por isso, que se apele por um discurso evocativo e memorialista que consente às “cousas ausentes” fazerem-se “tão presentes / como se nunca passaram”. Ressaltando, ainda, que em face da desventura da perda, uma das particularidades básicas da elegia é consentir que exista uma esperança. No entanto, a modernidade sugere ter descoberto uma forma característica, ao versar sobre a morte como um fato subjetivo, porém não particularizado. Isto é, a morte e a perda enquanto causas do pranto tornam-se mais genéricas, na acepção de haver na voz lírica do poema contemporâneo uma focalização naquele que escuta o seu discurso.

Perder é a condição primeira a que o indivíduo está submisso. Deste modo, ele nasce, o experimento da aventura existencial perpassa por caminhos inesperados incontestavelmente em direção à morte. O verso de Camões: “Errei todo o discurso de meus anos” do poema “Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente” pode ser considerado um grande exemplo de uma consciência do desapontamento suscitado pela penúria, a tentação em que os desacertos, má fortuna e amor abrasador se conjuraram.

Na verdade, em tudo se morre um pouco. Assim, quem poderá negar que a nossa condição seja perecer um pouco mais a cada minuto? Desta forma, o indivíduo está subordinado à perda do outro; da terra natal; da liberdade; da infância; do amor; da identidade, de Deus; de um ideal; da própria poesia e até à

perda da linguagem. Logo, o sentido de perda assimila-se a um estilo próprio do ser humano, o resultado negativo com que se afunda e se despede da vida.

Embora a elegia tenha origem e característica lutuosas, em concordância com o seu teor, inicialmente caracterizada pela métrica específica, passando depois a assinalar um gênero poético que se distinguiu não pelo formato, mas pela matéria, ou seja, a tristeza dos amores interrompidos pela infidelidade ou pela morte, diversos tipos dessa espécie poética são registrados. E, situando Chico César neste percurso, pode-se dizer que seu canto elegíaco prima pela temática do amor e da amizade, em que perpassam distintos e conflituosos sentimentos, bem como seu formato de cordel moderno insinua um contraponto nascido da incidência da cultura presente em distantes e distintos lugares do Brasil com sua diversidade cultural.

A poesia de Chico César é atemporal, multiestética e de muitos alcances. Todos os versos de "Cantáteis" têm sustentação ou preenchimento de necessidades cotidianas que suplantam políticas, economias, geografias, culinárias, fundamentações sagradas e lendárias, civilidades e entusiasmos da tradição popular: "nem parnaso nem concreto / o amor analfabeto / não lê poemas de amor / tanto faz lápis de cor / ou computador que escreva..." (CÉSAR, 2005, p. 31). Ao escrever sua elegia, o poeta exteriora essa expansiva elegia pós-moderna, como uma maneira descoberta para a reescritura de diversas das impressões que o estimularam a ser essa referência destacável que se transformou na música popular brasileira.

Isso também demonstra certo reconhecimento pelos vínculos de inspiração. Então, o tempo do amor, muitas vezes, não apresenta correspondência com o tempo de amar: "a linguagem mais longeva / que o amor reconhece / é o próprio amor, sua prece / é a pane do motor / é o silêncio do tambor / é a bomba na quermesse" (CÉSAR, 2005, p. 31).

Esta pesquisa alicerça-se na teoria do filósofo alemão Walter Benjamin, para pensar como é possível ser elegíaco na contemporaneidade, na esteira do que teoriza Benjamin sobre Baudelaire, em que reflete como é admissível ser lírico no auge do capitalismo ou da modernidade, corroborando sobremaneira com a reflexão sobre a elegia contemporânea de Chico César. Também, Octavio

Paz foi um crítico relevante para discutir, dentre os diversos assuntos, a conceituação de poesia e imagem e revelação poética.

Merecem destaque alguns teóricos que foram relevantes para o desenvolvimento deste estudo como Michael Hamburger, Umberto Eco e Linda Hutcheon, sendo basilares para a conceituação da poesia moderna; para discutir e refletir temas sobre poesia e teorização sobre a poética pós-moderna, com vistas ao desenvolvimento satisfatório da pesquisa.

Algumas indagações sustentam os apontamentos no transcorrer deste estudo, como: Em que "Cantáteis" distancia-se e aproxima-se da elegia clássica? Como Chico César transita da tradição para compor seu canto elegíaco? Como ocorre o fenômeno da Amozade na poesia de Chico César? - norteam esta investigação.

Este trabalho desenvolveu-se mediante a Linha de Pesquisa Literatura, Teoria e Crítica (LTC), proposta pelo Programa de Mestrado em Estudos Literários, cuja fundamentação metodológica consiste em estudos teóricos e críticos, com vistas ao exercício da análise, interpretação e crítica do texto literário, cujo foco principal constituiu-se na discussão da possibilidade do lirismo na poesia de *Chico César*, tendo como sustentação a teoria de Walter Benjamin com Baudelaire, já mencionada, em que a peregrinação passa por caminhos e descaminhos da poesia elegiaca antiga até os dias atuais, com o poeta de "Cantáteis". Para tal optou-se pela divisão em três capítulos. O capítulo primeiro, intitulado Elegia: Origens e História, consistirá no aporte teórico com a abordagem, conceituação e percursos da elegia, desde a Antiguidade até os dias atuais; o segundo capítulo, Confluências e hibridez em amozade, constando de dois subitens: Mito e alegoria em "Cantáteis" e Lirismo, que discutirá as relações intertextuais e/ou dialógicas de Chico César com outros poetas, e o terceiro capítulo, Chico César e a poesia possível, discorrerá sobre o seu fazer poético e a relação de amor e amizade instalada em "Cantáteis".

*Para quê a elegia do regresso,  
quando o regresso é já uma elegia?  
(Anrique Paço d'Arcos)*

## 1. A ELEGIA - ORIGENS E HISTÓRIA

Para discorrer sobre elegia, interessa, inicialmente, destacar que o poema elegíaco de Chico César foi escrito em 1993, em um ambiente impetrado de vanguardas e conservantismos, o dardo de um ser alado despertou na alma do poeta nordestino o que poderia haver de mais sublime, sua aptidão para amar, e publicado quase doze mais tarde. Compreende-se que, na atualidade, carece-se cada vez mais do ofício da palavra, em virtude do aumento da cultura do consumismo, porém o poeta não se amedronta e contrapõe-se ao drama da alienação, à peste profética e à apatia geral com palavras repletas de alma e de teor genérico, como alguém que crê que um grande amor é um dos acontecimentos indispensáveis na vida, ainda que consista somente em recordar.

O poeta levanta interrogações sobre este gênero poético. Assim, indaga para quê poesia e música e, na voz do sujeito poético de "Cantáteis", as questões apresentam-se como afirmações:

115  
para que um poema longo  
que vai daqui ao congo  
para que mais uma canção  
se os cabelos de sansão  
tosquiados por dalila  
já mofam em minha mochila  
a bruta força de um homem  
e os camundongos comem  
vão comer minha poesia  
versos que eu lhe diria  
gerados no abdômen (CESAR, 2005, p. 87)

Assim, a elegia de Chico César, estruturada em um moderno cordel, permite um reporte a essa espécie poética, a fim de investigar as congruências e distanciamentos entre a elegia clássica e a apresentada em "Cantáteis", cuja temática do amor, da amizade, da perda e dos dramas existenciais marca seu canto elegíaco.



A reflexão sobre a morte existe desde que o homem reconheceu a sua existência e teve consciência de si mesmo por meio do pensamento simbólico e a linguagem capaz de traduzi-lo, bem como a consciência da passagem dos efeitos do tempo sobre si e sobre os outros e do caráter temporário da natureza a que pertence, desta forma, o aspecto da morte, sendo esta questão primordial para teorizar acerca das origens da poesia elegíaca.

Considerada uma das espécies líricas mais antigas, senão a mais remota, a elegia é um poema relativamente breve, de tom grave, tendencialmente estável numa enunciação disfórica, que, por meio da contemplação, da especulação, da interrogação e da meditação, enuncia ou lastima a perda, já acontecida ou somente prefigurada, de algo concreto ou de uma abstração, exprimindo o luto suscitado por essa perda e o desengano que se traduz num acréscimo de sabedoria relacionada com a consciência da brevidade, transitoriedade e finitude dos seres humanos e das coisas.

A elegia foi se particularizando em diversas subcategorias ou subespécies, conforme o tipo de perda e por meio das distinções do objeto perdido, sendo a elegia fúnebre a mais trivial, que objeta à morte do outro; de um ente querido; de um indivíduo inominado, cuja morte promoveu uma reflexão; de uma figura pública, podendo ser de um herói, um escritor, um cantor ou mesmo de um animal de estimação.

As inquietações metafísicas são inseparáveis do medo causado pelos mortos e da conseqüente necessidade de contê-las, cultivando um afastamento capaz de garantir um pacto entre a falta e a sua presença, em um grau de comedimento entre as suas características assombrosas e benéficas.

Contrariamente a outros tipos de poemas, a elegia caracterizou-se não pela forma, mas pelo tema, isto é, pela dor despertada por uma ausência, por um amor interrompido pela infidelidade, pela morte ou por quaisquer outros enlaces do coração. Muitas vezes, a elegia abrange temas bucólicos, como a elegia pastoril, que se admite, porém, não deve ser confundida com o idílio<sup>3</sup>.

Indiscutivelmente, em se tratando de poesia, é na elegia que as manifestações e previsões da morte sentem-se em casa, o que permite a

---

<sup>3</sup> Termo de origem grega para designar uma pequena composição poética de inspiração pastoril, geralmente trata de assuntos amorosos, religiosos ou utópicos.

especulação se a elegia, neste tópico entendida como resultado de um complexo de revelações simbólicas concernentes à morte, não será tão antiga quanto o conhecimento da morte, ou seja, se seu embrião não remontará à Pré-História.

As oferendas acomodadas nas fossas mortuárias testemunham a crença num futuro após a interrupção da existência física e denunciam, por isso, uma angústia metafísica em face do vazio e do nada, que, de forma a não tornar-se intolerável, conduz ao enfrentamento da morte, à renúncia do seu nada e ao imaginar-se outro mundo, um além que garanta uma sequência aos mortos. Um traço característico da elegia é a sobrevivência dos mortos nos vivos. Os falecidos passam, então, de mortos a antepassados, é lhes atribuído um novo contexto e um novo papel. E, passados muitos séculos, permanece o confronto do homem moderno com a experiência da morte e da perda.

Rui Carlos Morais Lage, em seu trabalho intitulado "A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI", pondera que a hipótese do étimo armênio "elegn" foi levantada e defendida pelo estudioso Maurice Bowra, que sugeriu que o termo elegia está, etimologicamente, relacionado a um antigo nome atribuído à flauta, que está associada ao canto fúnebre, mas também ao espírito festivo. Houve quem atribuísse sua origem a um suposto refrão (*e lege*), usado nas antigas lamentações fúnebres.

De acordo com Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, o termo provém do grego elegeia, palavra de misteriosa etimologia, concordando, assim, com Rui Lage. Para o crítico, mais admissível parece a suposição segundo a qual o termo remonta a um étimo armênio "elegn, elegneay", cuja definição é 'bambu', 'flauta de bambu' e que foi tomada por empréstimo pelos helenos. "A forma élegos, raiz de elegia, consistiria na transcrição helênica daquele vocábulo e designaria a flauta que acompanha os cantos de luto e tristeza" (MOISÉS, 2004, p. 167). Além do acompanhamento da flauta, a elegia, inicialmente, era definida pelo metro específico, chamado metro elegíaco, caracterizado pelo emprego de dísticos, formados de versos hexâmetros, ou seja, de pés poéticos (cada pé é uma sequência específica de tipos de sílabas).

Várias são as hipóteses sobre a derivação da palavra elegia relacionada com uma antiga designação para flauta, aquela designada por Bowara beneficia o termo que relaciona com a passagem Grega "e e legoi", "falar bem",

sendo que outra hipótese etimológica, que se aproxima de "e e legoi", abrange a frase "ai ai legoi", vinculando a elegia ao brado de dor de Apolo por Jacinto, como acena Rui Carlos, em uma citação das *Metamorfoses de Ovídio*: "Ai Ai, deixa Febo gravado nas pétalas da flor do Jacinto, nascida do sangue do filho de Amiclas" (LAGE, 2010, p. 45). Somente, nas primeiras décadas do século XX, a elegia dispensa a sua concepção do pranto pelos mortos, definindo-a simplesmente como uma canção acompanhada pela flauta.

Discorrer sobre a elegia permite um reporte à poesia épica, que aduz, prontamente, à ideia de uma narração em verso, cujo objeto é um acontecimento heroico, vivido por figuras humanas, dominadas, de certo modo, pelo poder das divindades, em conformidade com a reminiscência grega da poesia. Desta maneira, "a épica, entretanto, está presente em quase todas as culturas." (CARDOSO, 1989, p. 16). As nações que não possuem histórias são incomuns, que não veneram seus heróis e não buscam manter a memória dos fatos por elas vividos. A manutenção desses fatos só foi possível por intermédio da palavra, e considerando que a oralidade deteriora-se e decompõe-se, frequentemente, foi preciso encontrar meios para garantir o registro, e a maneira descoberta para a conservação da narrativa fora, então, o verso, tendo em vista o aparecimento tardio da escrita entre os povos.

Para Zélia de Almeida Cardoso, a escolha da utilização do verso como elemento de continuação da história das culturas deve-se ao fato de que:

Fechado em sua rigidez, memorizável com facilidade graças ao ritmo melódico de que se constitui e aos recursos melódicos de que se constitui e aos recursos mnemônicos de que se vale, o verso assegura sua própria permanência e sua quase total imutabilidade. A solução grega de encerrar a lembrança dos fatos na cadência rítmica dos versos não é exclusividade do povo helênico. São numerosas as civilizações que, antes mesmo da escrita, tiveram suas epopeias orais. (CARDOSO, 1989, pp. 16/17)

Supõe-se, então, que a poesia seria um meio de cultivar as lembranças e/ou história das civilizações.

O resto de um fragmento abaixo transcrito, grafado em uma pedra de mármore, localizada em Roma, no século XVIII, em língua arcaica, supondo-se que tenha sido escrito em um período bem remoto, possivelmente, seja um cântico

monótono e repetitivo, entoado em uma das festividades religiosas realizadas no transcorrer do mês de maio, pelos sacerdotes para cultuarem as divindades da paz, deuses agrestes, protetores do trabalho agrícola, que Zélia Cardoso traz à memória, e aqui se lança mão com o escopo de corroborar com a teoria de constância da poesia, mesmo que na oralidade, em todas as épocas e culturas.

Ajudai-nos, ó Lares  
 Ajudai-nos, ó Lares  
 Ajudai-nos, ó Lares  
 /.../  
 Bate três vezes o pé  
 Bate três vezes o pé  
 Bate três vezes o pé. (CARDOSO, 1989, p. 56).

Para Rogel Samuel, a épica apresenta, conta uma história, uma narrativa. "O gênero épico conta uma história com dose de objetividade. O épico não fala de si, mas apresenta o outro como objeto narrado." (SAMUEL, 2002, p. 44). Épico não se constitui narrativa, apresenta-se sistematicamente, por partes, os contínuos acontecimentos descritos e atos relatados, sem grande afã.

Não se tem muito conhecimento sobre a procedência da poesia elegíaca. Sabe-se, portanto, que seu surgimento é bastante antigo. Maria Zambrano em "A metáfora do coração", diz que "após a Épica nasce a Lírica, que é, essencialmente, a Elegia" (ZAMBRANO, 1993, p. 45). Legitimamente, sua procedência confunde-se com a origem da poesia lírica na Jônia, alhures no séc. VII a. C., haja vista ter sido o ritmo e o metro preferido pelos poetas da Antiguidade para expressar emoções individuais e dar voz à sua intimidade, seja a mais oculta ou a mais superficial, qualquer coisa que essa modalidade poética, dependente de seu objeto heroico e da precisão de narrar episódios históricos ou mitológicos, somente a espaços convencionava. A elegia principiou, com efeito, valendo-se de um metro, o dístico elegíaco.

Zélia de Almeida Cardoso, como já observado, concorda que pouco se sabe a respeito do surgimento dessa modalidade poética, a qual se expandiu na Grécia durante toda a idade lírica, que compreende o período dos poetas Arquíloco de Paros, inventor do dístico elegíaco, composto de um hexâmetro dactílico, e Safo, famosa poetisa grega, ambos do século VII a. C., como uma das basílicas

"manifestações da poesia monódica, supõe-se, entretanto, que a elegia provenha do Oriente, dado o fato de ter sido cantada originalmente ao som de flauta, instrumento musical inventado na Ásia." (CARDOSO, 1989, p. 70).

Destaca-se, de acordo com a alusão de Rui Carlos Lage, nesta ocasião, que, em Arquíloco, a utilização da elegia incide com o repentino aparecimento do eu poético, e, por conseguinte, com a criação da poesia lírica. Com efeito, ele encarna o espírito da poesia subjetiva na Grécia. Logo, atribui-se ao inventor do dístico elegíaco, a criação da poesia lírica.

A elegia derivou-se, destarte, da poesia épica e com ela mantém apreciável semelhança. Sendo um canto com acompanhamento de flauta, aos poucos foi abandonando sua associação com a música, até se destinar à recitação ou a simples leitura. Abordava os mais variados assuntos e consistia numa das formas líricas em que a pessoa do poeta se punha em cena. Lastima-se e acende, quase age como orador, seja orador político ou filósofo que disserta acerca da existência humana.

Calino de Éfeso, na Grécia, século VII a.C., é considerado o mais antigo autor de poesia elegíaca. Viveu em Éfeso durante a primeira metade do século VII, aproximadamente. Pouco se tem conhecimento a seu respeito, afora lacônicas referências e algumas induções a partir de sua própria obra. Ele pode ser, efetivamente, o mais ancestral poeta lírico de que se tem registro, aproximadamente do ano -660. Suas composições eram cantos guerreiros que instigavam à luta, talvez as mais antigas poesias desse gênero que chegaram até os dias atuais. Os raros fragmentos de sua obra restantes revelam com nitidez a grande influência do verso épico na poesia elegíaca. O segmento abaixo, semelhante a outros fragmentos de Calino, corresponde a uma elegia guerreira:

1 (1D)

¿Hasta cuando estareis así echados?

¿Cuándo tendréis, muchachos, ánimo de combate?

¿Vergüenza no sentís ante vuestros vecinos de tan extremo abandono?

¿Confiáis en que es tiempo de paz cuando ya la guerra arrebató a todo el país? (GUAL, 1980, p. 20/21)

Os versos iniciais são uma conclamação aos jovens guerreiros, para que demonstrassem coragem nas batalhas. Calino apregoava os ideais bélicos e sua poesia eram cantos de exortação e combate, de caráter patriótico.

(...)

Y que cada uno, al morir, arroje la último dardo.  
Honroso es, en efecto, y glorioso que un hombre batalle.  
por su tierra, sus hijos, y su legítima esposa  
contra los adversarios. La muerte vendrá en el momento  
en que la hayan urdido las Moiras. Que todos avancen  
empuñando la espada y albergando detrás del escudo  
un corazón valeroso, apenas se trabe el combate.  
Porque no está en el destino de un hombre escapar.  
a la muerte, ni aunque su estirpe viniera de dioses.  
A menudo rehúye alguno el combate y el son de los dardos  
Se pone a cubierto, y en casa le alcanza la muerte fatal.  
Pero ése no va a ser recordado ni amado por el pueblo,  
Y al otro, si cae, lo lamentan el grande y el pequeño.  
Pues a toda la gente le invade la nostalgia de un bravo  
que supo morir. Y si acaso pervive, es rival de los héroes,  
porque a su paso le admiran cual si fuera una torre del muro.  
Hazañas acomete que valen por muchos, siendo él solo. (GUAL,  
1980, p. 20/21)

O poema é um canto que visa a motivar para acender nas pessoas um sentido de luta, de incumbência, o que é mais admirável para morrer por sua terra, ou se fica velho tendo sobrevivido à guerra. O combatente que põe o bem-estar do próprio país é enaltecido. Composição de tom assente e rigoroso, em que os ideais são promovidos em um período em que já não era o tempo de heróis, e sim os cidadãos que lutam por sua nação. Desta forma, é melhor morrer em batalha que fenecer no silêncio da própria casa, porque a primeira opção cultiva a probabilidade de ser lembrado pelo povo e honrado como um herói. E se ele sobreviver, será como "A torre do muro" (*Ilíada*), amalgamado nas fileiras de seu exército. Assim, não se trata de celebrar as razões individuais de um herói que combate por sua própria honra ou um legado pessoal, mas, sim, de dar coragem àqueles que arriscam sua vida para salvar sua cidade, seus filhos e suas esposas: "*Honroso es, en efecto, y glorioso que un hombre batalle. / por su tierra, sus hijos, y su legítima esposa*". A glória ou a desonra será o prêmio que a cidade indicará; sua coragem ou sua covardia. Está presente no poema não apenas a propaganda bélica, mas também uma ideologia política.

De acordo com Zélia de Almeida Cardoso, um dos grandes representantes da poesia grega foi Calímaco, nascido em Cirene, hoje Shahhat, Líbia, professor, gramático, poeta, e mitógrafo grego, fundador da escola de Calímaco. Tem-se conhecimento de que ele escreveu mais de oitocentos livros, destacando-se como poeta pelos seus poemas curtos e belos, dentre os quais sobressaíram seis canções e cerca de sessenta epigramas, porém, atualmente, somente seis poesias são conhecidas, os epigramas e algumas elegias.

O poema "A cabeleira de Berenice", dedicado à rainha Berenice II, esposa de Ptolomeu III (Evérgeta), é baseado em um fato da vida da rainha, que foi o furto de uma mecha de cabelos, consagrada por ela aos deuses, como uma espécie de amuleto, pelo retorno seguro de seu esposo, da Terceira Guerra Síria (247-6 a.C.). Tendo a madeixa sumido misteriosamente do templo, o astrônomo da corte, Cónon, que recentemente desvendara uma nova constelação entre Virgem e Leão, anunciou que o cabelo desaparecido havia se metamorfoseado em constelação, e foi desse episódio que Calímaco se serviu para compor a referida elegia, citada no texto intitulado "Calímaco e Catulo: a cabeleira de Berenice" (2010), da qual seguem os fragmentos abaixo:

1 Tendo examinado todo o limite nas linhas (do céu)  
onde surgem as (estrelas),

(...)

7 Cónon também me viu no ar – eu, a mecha do cabelo de  
/Berenice, que ela dedicara a todos os deuses

(...)

64 Cípris tornou-me uma estrela nova entre as antigas. (ONELLEY e  
PEÇANHA, 2010, p. 7)

Considera-se que Calímaco possuía uma visão muito peculiar da Literatura, o que o transformara em um dos maiores expoentes do Helenismo, tendo influenciado fortemente os poetas romanos, sobretudo Caio Valério Catulo, que nasceu entre 87 e 84 a.C., na cidade de Verona, e morreu entre 57 e 54 a.C., notável poeta latino que fez parte do meio literário dos *poetae noui*, (poetas novos), ou "neóteroí", escritores do século I a.C. Assim, a literatura latina teve uma sensível transformação, no que se refere à própria concepção do fazer poético como ideal em si próprio, cujos responsáveis foram escritores que tiveram como base a figura de Valério Catão. Assim, Paulo Martins infere:



Mas, sem sombra de dúvidas, a poesia que rege os elegíacos romanos é a helenística; tinham eles em Calímaco não o fundador do gênero (as origens são arcaicas), mas sim o poeta que soube dominar o gênero e os procedimentos preceptivos a ele inerentes: a ironia, a leveza e a sutileza entre outros. (MARTINS, 2009, p. 35)

Catão foi historiador, orador e erudito, autor de numerosas obras de erudição, porém apenas uma de suas obras chegou até à atualidade: um tratado sobre agronomia, sob o título de "Sobre a Agricultura" (De agri cultura), que foi composto em uma linguagem impregnada de arcaísmo, "simples e despretensiosa". Seu livro manifesta sua inquietação com uma grande problemática daquele tempo, que se prolonga até os dias de Augusto, qual seja a evasão do homem do campo. O camponês buscava a cidade; o ambiente rural ficava despovoado. Assim, o poeta impelido, provavelmente, pelo sentimento cívico que o acometia a ocupar a tribuna, ensejando despertar, entre seus compatriotas, o "espírito de romanidade", direcionou sua composição para a agricultura, vendo na terra uma maneira de expandir a prosperidade da nação.

No fragmento que segue, Catão faz referência ao trabalho que deve ser desenvolvido pelos donos de terras, que é uma comprovação do estilo do autor: modesto, sucinto, com sentenças curtas e contundentes como aquelas observadas nos escritos das leis.

O pai de família, assim que chegue a sua propriedade, assim que tenhas saudado os Lares familiares, deve fazer uma vistoria. Se possível no mesmo dia, se não no mesmo dia, ao menos no dia seguinte. Assim que ele se der conta da forma como a terra foi cultivada, dos trabalhos que estão sendo feitos, ou não, que ele chame o administrador. Que ele pergunte sobre o que está sendo feito e o que resta a fazer; se os trabalhos foram realizados a tempo, se é possível terminar o que falta; o que foi feito em matéria de vinho, de cereais e demais produtos. Terminada a vistoria, é preciso começar a contagem dos trabalhadores e dos dias de trabalho. Se o rendimento não foi bom, o administrador dirá que fez o melhor que pôde, que os escravos estiveram doentes que o tempo foi ruim, que alguns escravos fugiram, que houve corveias públicas; depois de apresentar esses pretextos e muitos outros, que o proprietário o leve à contagem dos trabalhos e dos trabalhadores... (CARDOSO, 1989, p. 174)

O texto de Catão refere-se às obrigações do proprietário da terra e do gerenciador, fala do cultivo da vinha e da oliveira, dos utensílios agrários e dos programas de produção:

Se houve chuvas, devia-se ter feito trabalhos que podem ser feitos quando chove: lavar o vasilhame, impermeabilizá-lo com piche, limpar as edificações, mudar o cereal de lugar, levar o esterco para fora, fazer uma fossa para o esterco, limpar as sementeiras, reparar as cordas, fazer novas, reformar os arreios e roupas. Nos dias de festa, podia-se cuidar das cavas antigas, cobrir de pedregulhos o caminho público, cortar feno, revolver o jardim, limpar os prados, escorar as mudas, arrancar os espinhos, pilar, limpar. (CARDOSO, 1989, p. 174)

Observa-se, nos dois fragmentos acima, a presença da linguagem poética, em que o ritmo suave, o léxico simples, as imagens e elementos ornamentais são recursos utilizados pelo autor para a composição do texto, apresentando uma escrita singela, permeada de leveza, de forma a promover uma leitura aprazível.

Retomando ao grupo, Catulo, por felicidade, foi o único membro que teve seus poemas conservados, tornando-se uma tarefa difícil, muitas vezes, definir quais seriam os elementos comuns e característicos ao círculo e quais incidiram os elementos singulares, específicos do poeta. No entanto, é presumível demarcar tendências da poesia feita pelos *poetae noui*, em decorrência do que sobre ela testemunharam os autores antigos, bem como à sua proximidade com a poesia alexandrina. Tal movimento assinalara-se por uma ruptura formal e temática com a literatura da Roma clássica, sobremaneira, com a poesia épica, dela recusando a ampla expansão e os elementos formais rudimentares, igualmente, os temas elevados e as inquietações exteriores ao arranjo poético.

Deste modo, a poesia grega praticada na era helenística<sup>4</sup>, neste aspecto, foi grandemente influenciada pela corrente alexandrinista, tendo um dos principais expoentes Calímaco de Cirene, como já mencionado. A gênese de Catulo traz um legado, ainda, em questões estruturais, do cultivo de uma poesia que

---

<sup>4</sup> Era alexandrina ou helenística, fase em que os escritores de Roma dedicaram-se à elaboração de escritos poéticos, aspirando imitar a literatura da Grécia; desenvolve-se a poesia épica e a dramática, entretanto, a língua literária ainda se ressentia de certo primitivismo; prolonga-se de cerca de 250 a. C. a 81 a. C.

elegesse o *labor limae* “trabalho da lima”, terminologia inventada por Horácio (Quinto Horácio Flaco), nascido em Venosa, Itália - 65 a.C./8 a.C., filósofo, considerado o mais importante poeta lírico e satírico da Roma antiga, que é o trabalho de apresentação que todo artista realiza depois de delineado. O termo é particularmente utilizado para descrever os pormenores na seleção de vocábulos feitos por escritores e poetas em suas obras. Ou seja, são composições muito elaboradas, refinadas em grande estilo: forte elaboração sintática e estilística, léxico erudito e métrica sofisticada. Isto para elucidar já na antiguidade a importância do gênero elegíaco.

Foi com os romanos que a elegia obteve o ápice da perfeição, os quais lhe acrescentaram uma temática nova, a amorosa. Ovídio (Publius Ovidius Naso, 43 a.C. - 17? d.C.) figura como o mais extraordinário dos elegíacos de Roma, merecendo destaque em sua obra "Os poemas tristes e as cartas do ponto", que lastimavam seu exílio, aproximando-se bastante das elegias contemporâneas. Para Zélia de Almeida Cardoso, é incontestável que, dos poetas líricos que existiram no período de Augusto, ele é o "mais versátil". Habilidoso e erudito, intenso e incomum, apurado, elegante, irreverente e burlesco, Ovídio apareceu no panorama literário romano entre 20 e 15 a. C., não se podendo saber exatamente o tempo, com suas iniciais obras de estilo erótico: "Heróides", obra composta de vinte e uma cartas de amor, em versos elegíacos, escritas de acordo com os cânones alexandrinos, bem à vontade da ocasião, e *Amores* que são um conjunto de elegias de amor.

"A arte de amar" é uma das três novas obras compostas por Ovídio ao final do século I a. C., ou, possivelmente no começo da nossa era, que compreende um conjunto de três livros escritos em dísticos elegíacos, nos quais o poeta, correndo certo risco, em virtude de o espírito moralizante que imperava naquela época, estabelece uma "verdadeira teoria da sedução". O estilo do poeta, nessa obra, é levemente rebuscado, em decorrência dos inúmeros recursos retóricos de que ele se serve como apóstrofes, alusões, metáforas dentre outros, segundo a autora referenciada. Observa-se que o extrato a seguir transcrito apresenta uma amostra desses empregos:

(A. A. I, 100-108)

Tu foste o primeiro, Rômulo, a transformar os jogos em cuidados de amor/  
quando a sabina roubada trouxe prazer aos homens sem

esposas. / As cortinas, nessa época, ainda não pendiam dos marmóreos teatros / e os palcos não eram tingidos com o líquido açafraão; / galhos arrancados dos bosques palatinos/ eram lá colocados simplesmente: o cenário era sem arte./ O povo se assentava em degraus de relva / e coroas de folhas enfeitavam as cabeleiras rudes. (CARDOSO, 1989, p. 80).

Esta obra de Ovídio é um precioso "documento para o conhecimento de muitos aspectos da vida social da época de Augusto, afigurando-se, também, como curioso estudo da psicologia feminina." (CARDOSO, 1989, p. 80), anui Zélia.

Convém ressaltar que, na Grécia antiga, a elegia não se constituiu, propriamente, em um gênero literário, em virtude de os poemas compostos em dísticos elegíacos não possuírem coesão de tema nem de tom e, sendo assim, considerada como sátiras, epigramas, poesia didática, porém não legitimamente elegias.

Desde o seu nascimento na Grécia, a elegia não se restringia apenas à temática do luto, vez que toda poesia composta de dísticos elegíacos, isto é, de um hexâmetro e um pentâmetro, era caracterizada como elegíaca, como se fosse a passagem de cadência uniforme da epopeia para a variedade aproximadamente ilimitada dos preceitos líricos, a intercessora entre epopeia e poesia lírica, portanto. Seu subjetivismo e espontaneidade, contudo, afasta-a da poesia épica, desenvolvendo-se na Grécia como figura poética já no século VII a.C., em que era utilizado o dístico elegíaco em escritos ou em composições cantadas ao som da flauta. Também pelo seu caráter originário na oralidade, a elegia versava sobre temas bastante diversificados como rituais festivos, celebrações religiosas, festas populares, feitos militares, dedicatórias, epitáfios, dentre outros, não podendo, pois, ser qualificada como elegia, por meio simplesmente desse prisma.

Calino de Éfeso, já apresentado nesta pesquisa, Tirteu de Esparta (Tyrtaeus), poeta lírico grego, século VII a.C., identificado como um dos poetas líricos elegíacos iâmbicos mais significativos da Grécia antiga, e Mimnermo de Cólofon, séculos VII-VI, poetas partidários dessa forma de composição poética, nesse período, todavia, a matéria amorosa não era a principal, apenas Mimnermo tratara desse tema.

Ressalta-se que é com Mimnermo, séculos VII-VI, que se sugere o aparecimento daquela tonalidade melancólica que se agrega ao julgamento a

respeito do dissipar-se da beleza e a deterioração física produzida pela velhice, a brevidade da vida humana comparada às estações do ano e aos ciclos da natureza (às folhas caem). A temática da poesia deste poeta é a instabilidade da riqueza e da fortuna, o auge da ruína, a justa repartição dos males e das dores pelos homens: "o fruto da juventude é tão breve / quanto é o tempo de o sol se espalhar sobre a terra" (*Apud LAGE, 2010, p. 60*), cujos temas ganharão maior intensidade pela poesia latina e renascentista. Simultaneamente, Mimnermo introduz na poesia elegíaca o amor e o erotismo, ajustando-a, em razão disso, ao hino das aventuras e desventuras amorosas, com seus tons e nuances, em festins e simpósios. Foi ele o primeiro a escrever elegias eróticas, conforme aponta Lage.

Foi na era alexandrina, época em que a poesia lírica encaminha-se para a sua plenitude autônoma, desprendida da música, "manifestando-se exclusivamente literária em elegias, idílios, epigramas, hinos e outras espécies menores" diz Zélia de Almeida Cardoso (CARDOSO, 1989, pp. 54/55) que a elegia popularizou-se, por intermédio de escritores como Calímaco e Filítas. Nesses poemas, a forma era a preocupação essencial, e para os poetas a temática amorosa era extremamente vinculada a heróis e heroínas mitológicos. A elegia romana fora influenciada, precisamente por esses elegíacos.

Influenciado por Calímaco, o primeiro a se sobressair no estilo, em Roma, na metade do século I a.C., foi Catulo (Caius Valerius Catullus), cuja obra é bastante vária, quanto ao tema e estilo, pois sua temática compõe-se de cantos de amor e amizade, relatos do cotidiano, sátiras políticas, poemas eróticos. Escreveu muitos poemas dirigidos a uma espécie de musa inspiradora, a que ele nomina de Lésbia, designação dada à mulher amada, e que há a sugestão de identificá-la como Clódia, pertencente à alta sociedade romana, assim como outras mulheres mencionadas na poesia catuliana, busca-se ver em Lésbia uma figura literária. A obra do poeta latino inaugura um tipo de poesia destinado a uma mulher especial, que influenciaria a geração de elegíacos. Conforme ensina Zélia Cardoso, Catulo faz uso dos mais variados metros e sua linguagem modifica, de acordo com o tema, desde a banal e rude até a elevada. Em alguns poemas dirigidos à Lesbia o tom é alegre, despreocupado e brincalhão, como se pode verificar no fragmento a seguir:

(Cat. 5,1-9)

Vamos, minha Lésbia, e amemos  
 E atribuamos o valor de um níquel  
 Às murmurações dos velhos mais severos.  
 Os sóis podem morrer e retornar  
 Mas, quanto a nós, quando a breve luz se vai,  
 Só nos resta dormir uma noite sem fim.  
 Dá-me mil beijos, e depois mais cem,  
 Depois mais outros mil, depois mais cem,  
 Depois mais mil ainda, e ainda cem. (CARDOSO, 1989, p. 58/59)

Todavia, a poesia de Catulo é permeada pela presença da amargura, desencanto, tristeza, sentimentos que buscam consolo numa espécie de exortação; ainda, há momentos em que o despeito cede lugar a uma ironia agressiva, quase rude.

Nos seguintes versos ele usou o dístico, metro que parecia servir a quase todos os assuntos, e pôs-se a escrever sobre a vida: "Odeio e amo. Talvez queiras saber "como?" / Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me." (MARTINS, 2009, p. 62), denota que o desengano, entretanto, acende certo desgosto que sinaliza inúmeros dos seus textos. Sua preocupação com a forma, ainda que, nas poesias imitadas dos alexandrinos, inova a força e o espírito latino, tornando-os originais. De Catulo há três elegias, das quais se destaca aqui a tradução do grego para o latim e o acréscimo de versos à elegia de Calímaco, "A cabeleira de Berenice", na qual ele relata uma lenda, segundo a qual um cacho de cabelo de Berenice, ofertado aos deuses em sacrifício, transformara-se em cometa que trazem no seu bojo a essência da poesia erótica e amorosa.

Entretanto, é, sobretudo com Tibulo, Propércio e Ovídio que a elegia adquire caráter de um gênero altivo que enseja a eternidade. Eles escrevem obras completas de elegias, normalmente destinadas a uma mulher específica. Conforme Zélia de Almeida, Tibulo (Albius Tibulus), que viveu entre os anos 60? a 19? a.C., frequentador do chamado Círculo de Messala, representara autenticamente a juventude que existira nos tempos de Augusto. Não cultivava sérios "interesses políticos ou militares", embora se tenha notícia de sua participação em determinadas empreitadas, e sem perspectivas no plano profissional, compusera poemas amorosos, marcados pela ausência da amada e pelo matiz melancólico, que apresentam negação do heroísmo e a natureza como ambiente em que o amor pode ser obtido inteiramente. Ele cultivou, ou disse ter cultivado, o amor livre, a

simplicidade da vida, a tranquilidade e o *otium*, ou seja, a ociosidade característica do epicurismo, que não pode ser confundida com a indolência ou o lazer prazeroso, mas que se assemelha com a disponibilidade que favorece a reflexão, a contemplação, a atividade teórica.

Tíbulo tem, amiúde, seu nome associado ao de Valério Messala, seu defensor, figura que consegue incorporar à atividade artística intensa vida de expedições bélicas. As elegias por ele compostas não só invocam, vez por outra à pessoa de Messala ou as de parentes seus, como foram adicionadas a um conjunto, o denominado *Corpus Tibullianum*, que agrupa obras poéticas de vários autores associados com o círculo de Messala, o espaço literário mantido pelo mencionado protetor. Dentre diversos poemas que insinuam dúvidas quanto à autoria de Tibulo, ressalta-se que em todas as elegias que ele escrevera há distintas tônicas inequívocas. O poeta canta o amor pueril e abnegativo, não o amor sacralizado pelo matrimônio, e sim a inocência amorosa, que faz uma pessoa dobrar-se por outra e por ela sentir desejo, assim, como fizera Catulo e como o farão os demais poetas contemporâneos. Cita-se o fragmento de uma das elegias consagradas a Délia, uma moça esplêndida, meiga e loura, em que o amor é substituído por algo mais lucrativo, atitude inaceitável e indesculpável para o eu poético: "O amor é derrotado pelos presentes (...) Tu ousaste vender a outros as carícias que me pertenciam?" (CARDOSO, 1989, p. 73), ao referir-se ao novo amante de Délia.

Como se pode observar nos trechos que seguem, o amor, ainda que seja o mais empreendido, não é o único tema da poesia de Tibulo, visto que também faz apologia da paz e uma sagração às divindades à vida campestre.

Que outros acumulem riquezas de fulvo ouro e tenham muitas jeiras  
de terra cultivada;  
e que o cuidado contínuo com o vizinho desonesto os preocupe  
e o toque das trombetas marciais lhe tire o sono.  
Quanto a mim, que minha pobreza me conduza numa vida  
sossegada,  
desde que a lareira se ilumine constantemente com fogo.  
Como um camponês, colherei com hábeis mãos  
frutas maduras e uvas tenras no tempo certo. (CARDOSO, 1989, p.  
73)

À franqueza no amor coliga-se, em uma maneira distintiva dos poetas alexandrinos, a glorificação à vida comum, à quietude campestre, ao



entusiasmo pela natureza e o desprezo pelos bens materiais, motivo de lutas, dores e inquietações, como se pode constatar no poema transcrito.

(...)

Não quero as riquezas de meus antepassados  
nem os produtos que a seara colhida trouxe ao meu avô:  
uma herdade pequena me satisfaz, desde que eu possa repousar  
diariamente em meu leito, ali estendendo os membros.  
Como é gostoso ouvir o vento forte, quando se está deitado,  
abraçando-se a mulher junto ao peito, com ternura;  
ou quando o austro hibernal faz cair as grandes chuvas,  
prosseguir dormindo em segurança junto ao fogo agradável.  
(CARDOSO, 1989, p. 73)

Neste itinerário da poesia elegíaca localiza-se Propércio, (Sexto Propertius - 45?-15? a.C.), contemporâneo de Tíbulo, porém, em tudo diverge do "cantor de Délia". Enquanto este opta pela singeleza, aferindo um fluir natural à linguagem, Propércio escreve de modo complexo e sofisticado. Os períodos estendem-se de maneira labiríntica, o léxico é aprimorado, as imagens acastelam-se. Elementos ornamentais de caráter legendário, isto é, alusões, comparações, apóstrofes, metáforas são recorrentes nos poemas, produzindo, não infrequente, uma nuance sobrecarregada e superficial. Apesar de haver optado pela elegia como elemento de expressão poética, Propércio fora estimado, por vezes, um poeta de menor relevância. Entretanto, a crítica moderna tem buscado reavaliar esse posicionamento, com vistas a atribuir a esse poeta seu real valor.

Assim como Tíbulo, Propércio proclama o amor desinteressado e bucólico, combate a cobiça e faz apologia da lealdade e da paz. Ele caracteriza o amor como algo metafísico que tem como utilidade a revalorização de diferentes valores como a nobreza, o poder, a riqueza. Sua composição é marcada, mormente por elegias de amor, immortalizando nos versos a imagem memorável de Cíntia. "Cíntia foi a primeira que me capturou, mísero, com seus olhos;/eu nunca antes atingido por aquele desejo./Então o amor arrebatou-me meu olhar de arrogância inabalável/e debaixo dos seus pés, pressionou minha cabeça..." (MARTINS, 2009, p. 55). Mulher admirável de cabelos loiros e olhos brilhantes como estrelas, "esbelta no porte e divina no andar".

Assim, escreve Zélia Cardoso sobre a criação da personagem de Propércio:

Como invenção artística, Cintia não precisa ser associada a uma dama qualquer da sociedade da época; não há mais necessidade de elucubrações sobre seu nome verdadeiro, sua idade, seu estado civil e posição. Dela temos o que o texto nos dá, e isso já é o bastante. (...) esmerou-se na caracterização dos pormenores físicos, compôs sua textura psicológica, conferiu-lhe personalidade. (...) Até morta, como espectro saindo do mundo das trevas, Propércio no-la coloca ante os olhos, com seus atributos de sempre, seus cabelos esvoaçantes, seus olhos ardentes. (CARDOSO, 1989, p. 75)

Das noventa e duas elegias compostas por Propércio, setenta e três ocupam-se da temática do amor, sendo que na maior parte delas, a figura de Cintia sobrepuja o texto. Sua lira prima por deixar-se vibrar pelo amor:

(Prop. II, 1, 1-4)

Perguntas-me por que escrevo tão frequentemente sobre meu amor  
e por que os livros meus têm aspecto tão suave;  
não é Calíope que inspira meus versos, não é Apolo:  
é minha amada quem domina meu talento. (CARDOSO, 1989, p. 76)

Igualmente, o poeta paraibano dedica sua poesia a uma mulher, bem pode ser Tata Fernandes, musa-alvo de "Cantáteis", a exemplo da canção intitulada "esta", do repertório do CD Cuscuz-Clã, lançado em 1996, que diz assim:

nenhuma mulher me basta / mesmo que se meta a besta  
mesmo que se finja casta / venha rindo numa cesta  
hare-krishna puta ou rasta / dê-me prazer reza êxtase  
chegue quando o mal se afasta / nenhuma mulher me basta  
a não ser esta/assim é / esta

que traga ouro na testa / dê forma à disforme pasta  
seja a única que resta / de matéria que não gasta  
tenha gestos sem arestas / arte na festa nefasta  
nenhuma mulher me basta / a não ser esta  
assim é / esta (CD Cuscuz-Clã, 1996)

Determinadas composições de Propércio ligam a temática do amor à morte, de modo que o trovador sempre integra a falta de sua amada à morte. Ele prefere morrer a passar pela consternação da perda: "Ó Feliz de mim! Ó noite luminosa para mim! E ó, tu, / Abençoado leito feito para meus prazeres! (...) Assim nós, que agora como amantes esperamos grande coisa, / Talvez o dia traga os

destinos futuros.", estes versos demonstram o contraste do princípio do poema, apresentando o contentamento dos amantes, com a perturbação com a morte, que colocará um fim à felicidade e ao amor.

Os quatro livros de elegias escritos por Propércio são assinalados pelo amor angustiado e turbulento, e pela proeminência no futuro da mais que certa morte dos amantes, os quais devem, portanto, aproveitar cada dia ao máximo:

(II,15)

enquanto brilha a luz, não desprezes os frutos da vida. / Mesmo se deres todos os beijos, terás dado poucos. / Assim como abandonam as flores secas / as pétala que vês boiar, caídas sobre os copos, / Assim também a nós, que agora, como amantes, esperamos grandes coisas, / o dia de amanhã talvez nos traga a morte (LAGE, 2010, p. 65)

Muitos são os temas abordados pela poesia elegíaca como cantos guerreiros, que incitavam à luta; sentimento coletivo de perda/morte: "a morte subiu pelas nossas janelas..."; morte niveladora, que acaba com as desigualdades entre os homens, um dos assuntos mais duradouros (Livro dos Mortos do Antigo Egito): "pisará igualmente as cabanas dos pobres e os palácios dos reis" (LAGE, 2010, p. 56); a efemeridade da vida, certeza da morte, "viver bem"; a degradação física, a melancolia, a comparação da vida às estações do ano, elegia erótica; perda de um ideal em que para os homens o melhor é não ter nascido, pois quanto mais curta a vida, menor a tristeza; gênese da elegia amorosa celebrizada pelos poetas latinos, tristeza da velhice; canto ao amor, num tom reflexivo e meditativo; bucolismo; a projeção da certeza da morte; a definição metapoética, a morte equitativa, que a todos chega: "deita suas mãos sombrias". (LAGE, 2010, p. 56)

Pode-se afirmar com considerável grau de acerto que a temática da morte é a matéria-prima da elegia, considerando que refletir sobre este tema acompanha o ser humano desde a sua compreensão sobre a existência de si mesmo no mundo, sua concepção da espécie, bem como a sua capacidade de representar a morte. Vida e morte designam a existência, sendo que a positividade é repetidamente designada à primeira, já esta última é apresentada como figura do mal. Na civilização ocidental, entre várias comunidades e esferas da sociedade, a

concepção da morte funda-se na negatividade, o que conduz a ponderações sobre a relação paradoxal e dialética entre morte e vida.

Deste modo, a vida mística, igualitária e histórica é permeada pela morte, indicando o fim como início. Dentre todas as espécies, somente o ser humano é consciente de sua finitude, o que o diferencia das demais existentes na natureza, como afirma a filósofa Françoise Dastur: “O homem sabe que deve morrer, e concordamos, habitualmente, em ver nesse ‘saber’ uma das características essenciais da humanidade” (DASTUR, 2002, p. 13). Desde os poetas/escritores da Grécia e da Roma antiga até os autores da contemporaneidade servem-se desta matéria como ferramenta para a produção poética.

O filósofo Martin Heidegger dedicou a estudar a condição humana. Seu filosofar é uma permanente interrogação, na busca de manifestar e levar à luz da apreensão o próprio elemento que decide sobre o arcabouço dessa interrogação, e que orienta os ritmos do seu movimento: a questão sobre o Ser. O pensamento de Heidegger é um retorno ao fundamento da metafísica num movimento problematizador, uma reflexão acerca da Filosofia na acepção daquilo que segue fundamentalmente oculto. Ele busca reconstruir a temática do Ser para a Filosofia no Ocidente. Sua constatação é a de que jamais o pensamento ocidental conseguira solucionar a questão sobre o Ser. Desde o ano de 1920, o estudioso adotara o "Dasein" - a existência humana com o foco de seu trabalho. O filósofo, ao colocar o tempo como horizonte de toda a compreensão e interpretação do ser, foi um dos estudiosos que conseguiu compreender de maneira profunda a ansiedade existencial de um mundo cada vez mais destituído de certeza e de fim, que abstraiu categoricamente o ser, relegando a humanidade sem pontos de referência e deixando-a à deriva em um mar infinito de devir.

Os dramas da existência humana são uma questão que acompanha não apenas muitos estudiosos da Filosofia, mas também grandes poetas da literatura. Fernando Pessoa, como ninguém, soube manifestar essa temática na sua composição poética, a exemplo da criação dos heterônimos.

Não apenas a dimensão do pensamento existencialista, bem como a certeza da morte e a impotência do ser humano diante da finitude da vida têm presença em "Cantáteis", dado que o eu poético é tomado pela perturbação e

questionamento sobre a configuração de seu fim, a exemplo dos seguintes poemetos:

85

(...)  
 mas de que morrerei eu  
 vez por outra me interrogo  
 talvez tenha de ser logo  
 ou demorado momento  
 longo morno terno lento  
 como um orgasmo de foca  
 engasgado com pipoca  
 metralha rajada vento (CÉSAR, 2005, p. 69)

Assim, o sujeito poético segue sua interrogação sobre qual seria a maneira de terminar seus dias terrenos, se breve, prolongado, vagaroso: "talvez tenha de ser logo / ou demorado momento/longo morno terno lento"? (CÉSAR, 2005, p. 69). Rápido como um clímax, numa questão de segundos, ou com uma banalidade de um entalo de uma comida tão normal: "engasgado com pipoca" (CÉSAR, 2005, p. 69), bala de metralhadora, tiro ou tempestade? Tantas poderiam ser as causas da morte.

86

uma pancada de ar  
 ou uma briga de bar  
 um alien na minha cárie  
 o desgosto da barbárie  
 ou a menarca precoce  
 quem sabe acesso de tosse  
 um abcesso no peito  
 o tiro de um prefeito  
 a mando de um senador  
 ¿me matará o amor  
 envenenado confeito? (CÉSAR, 2005, p. 69)

Deste modo, persiste o dilema existencial do eu-poético sobre a constatada efemeridade da vida e caminho para a morte, em que a escolha do vocabulário dá o tom de ironia que sugere um abrandamento ao tratar de um tema tão indesejável e real, como se o eu-lírico brincasse com o assunto, podendo ser uma maneira de lidar com algo inevitável que foge ao controle humano e que, cedo

ou tarde, sem preferência de cor, raça, idade, gênero ou classe social chegará para todos os mortais.

Poderá ser uma morte banal: "uma pancada de ar/ou uma briga de bar" (CÉSAR, 2005, p. 70), ou um assassinato encomendado: "o tiro de um prefeito / a mando de um senador" (CÉSAR, 2005, p. 70), para um cidadão nem tão comum, alguém que incomoda. De maneira caricata o poeta vai apresentando as inúmeras possibilidades de morrer, e estranhamente surgem os versos: "um alien na minha cárie / o desgosto da barbárie" (CÉSAR, 2005, p. 70), em que a fantasia de um alienígena, um extraterrestre no dente, ou uma tristeza sem fim com determinada barbaridade, possível realidade vivenciada? E, repentinamente, o sujeito poético que, aparentemente, apresentava-se como uma figura masculina, surge em uma imagem feminina, pois o verso: "ou a menarca precoce", que seria a primeira menstruação precoce, ocorrência peculiar à mulher, que até onde se tem conhecimento não poderia ser causa de morte. No entanto, a referência ao retrato de menina sugere uma generalização ao meditar sobre a "indesejada das gentes" como já poetizou Manuel Bandeira.

E assim, segue a dúvida do eu lírico quanto à duração e término da existência terrena. Como seria possível falecer com uma crise de tosse, um furúnculo no peito: "quem sabe acesso de tosse / um abcesso no peito" (CÉSAR, 2005, p. 70)? Ressaltando que o autor utiliza o "¿" o ponto de interrogação invertido, característica da língua espanhola. Porém, era usado no português antigo, ou arcaico. Possivelmente, seja uma forma de pensar que o sinal "¿" no início da oração corrobora com o leitor, informando que viria a seguir uma indagação, o que tornaria a leitura mais compreensível e fluente. "¿me matará o amor / envenenado confeito?" Ou morreria de sofrimento com a dor de amor.

Em um ataque: "uma bomba na irlanda" (CÉSAR, 2005, p. 70), um tombo em uma brincadeira de roda: "uma queda na ciranda", (CÉSAR, 2005, p. 70) ou na dura vida de trabalho na escola, talvez, ofício de professor: "alergia a pó de giz / trinta anos na escola" (CÉSAR, 2005, p. 70), como mendigo, assassinado brutalmente: "ou um cego pedindo esmola / uma faca no pescoço"? Não se sabe o pretexto, notório está é que o mortal não manifesta desejo algum de terminar seus dias terrenos, ele quer mesmo é viver e não tem pressa alguma

de que a morte chegue para ele: "eu não quero morrer moço / amor nem gota serena / morte grande nem pequena / não precisa esse alvoroço" (CÉSAR, 2005, p.70)

Como manifesto em "Cantáteis", essas inquietações e angústias foram marca na criação poética de vários autores da literatura brasileira, que adotaram o gênero elegíaco para "cantar" suas dores e dilemas. Dentre esses Fagundes Varela, que escreveu "O Cântico do calvário", um dos mais belos poemas, obra-prima do mais puro e sincero sentimento humano, escrito no ano de 1863, em homenagem ao primeiro filho, Emiliano, morto aos três meses de idade. Foi considerado o maior poeta elegíaco brasileiro. Sua poesia marca a transição entre a geração ultrarromântica de Álvares de Azevedo e a de Castro Alves, transitando por diversos temas peculiares ao Romantismo vigente. Em determinados momentos, seus versos auferem a languidez, o pessimismo, o culto à morte e a melancolia de Byron, característicos da segunda geração romântica. A simplicidade e a paixão incontida são presenças recorrentes nos versos consagrados ao amor, à musa idealizada e perfeita.

Varela revela-se um hábil poeta do verso, cuja obra poética tem como temática preponderante a angústia e o sofrimento, embora tenha composto poemas em que se evidenciam outros aspectos relevantes como o patriótico, o amoroso, a natureza, o místico e religioso, e os problemas sociais, como o abolicionismo.

Veja a seguir apenas fragmentos do poema dedicado à memória de seu filho morto, no ano de 1863:

Cântico do Calvário  
(Jornal de Poesia)<sup>5</sup>

Eras na vida a pomba predileta  
Que sobre um mar de angústias conduzia  
O ramo da esperança. — Eras a estrela  
Que entre as névoas do inverno cintilava  
Apontando o caminho ao pegureiro.  
Eras a messe de um dourado estio.  
Eras o idílio de um amor sublime.  
Eras a glória, — a inspiração, — a pátria,  
O porvir de teu pai! — Ah! no entanto,

---

<sup>5</sup> Cântico do Calvário: Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fvarela.html#calvario>

Pomba, — varou-te a flecha do destino!  
 Astro, — engoliu-te o temporal do norte!  
 Teto, caíste! — Crença, já não vives!

"Cântico do Calvário" é uma elegia composta em versos brancos, nos quais o eu lírico manifesta todo seu sentimento, toda a dor provocada pela perda do filho. São versos tristes, porém de grande ternura. Especialmente, os iniciais são considerados memoráveis.

(...)  
 Oh! filho de minh'alma! Última rosa  
 Que neste solo ingrato vicejava!  
 Minha esperança amargamente doce!  
 Quando as garças vierem do ocidente  
 Buscando um novo clima onde pousarem,  
 Não mais te embalarei sobre os joelhos,  
 Nem de teus olhos no cerúleo brilho  
 Acharei um consolo a meus tormentos!  
 Não mais invocarei a musa errante  
 Nesses retiros onde cada folha  
 Era um polido espelho de esmeralda  
 Que refletia os fugitivos quadros  
 Dos suspirados tempos que se foram!  
 Não mais perdido em vaporosas cismas  
 Escutarei ao pôr do sol, nas serras,  
 Vibrar a trompa sonora e leda  
 Do caçador que aos lares se recolhe!  
 (...)

A religiosidade é recorrente em toda a elegia. Ressalta-se que, a inclinação à crença produzia alguma esperança ao eu poético, uma possibilidade de encontrar o filho depois da morte. Assim, recorre à fé na existência de uma vida pós-morte, para abrandar a sua dor, pois sem essa perspectiva, viver se tornaria insuportável. E deste modo encerra o poema:

Mas não! Tu dormes no infinito seio  
 Do Criador dos seres! Tu me falas  
 Na voz dos ventos, no chorar das aves,  
 (...)  
 Mas não te arrojues, lágrima da noite,  
 Nas ondas nebulosas do ocidente!  
 Brilha e fulgura! Quando a morte fria  
 Sobre mim sacudir o pó das asas,  
 Escada de Jacó serão teus raios  
 Por onde asinha subirá minh'alma.



Manuel Bandeira, poeta brasileiro, foi considerado um dos mais líricos dos poetas, abordando temáticas cotidianas. Certa melancolia integrada a um sentimento de angústia perpassa sua poesia, na qual ele busca um meio de sentir a alegria de viver. A morte é uma temática que teve recorrência em sua obra poética, a exemplo de poemas como "Pneumotórax", "Preparação para a minha morte", "Canção para a minha morte", "Crucifixo" e várias elegias e o que mais interessamos, neste caso específico, "Consoada", cuja linguagem "simples" e figurativa é polissêmica, em que cada termo ou expressão possui múltiplos significados.

#### Consoada

Quando a Indesejada das gentes chegar  
 (Não sei se dura ou caroável),  
 Talvez eu tenha medo. Talvez sorria, ou diga:  
 — Alô, iniludível!  
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
 (A noite com seus sortilégios.)  
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
 A mesa posta,  
 Com cada coisa em seu lugar. (BANDEIRA, 2010, p. 133)

Estranhamente, o título do poema "Consoada" pode ser uma alusão à Ceia da Noite de Natal, de acordo com a fé católica, bem como a um leve jantar, isento de carne, permitido para um momento de jejum. Ou seja, o assunto aqui sugere celebração de nascimento, vida que nasce. No entanto, no verso primeiro, o poeta lança mão de uma antonomásia<sup>6</sup>, ao trocar a palavra "morte" pela perífrase "a Indesejada das gentes", denotando, a seguir, a incerteza sobre a maneira de sua apresentação: "dura" ou "caroável", seria cordial, formosa, afável? E, qual seria sua reação diante dela, ou seja, como o eu poético a receberia?

"Dia" e "noite" são termos metaforicamente empregados para representar "vida" e "morte", concomitantemente: "(A noite com seus sortilégios.)", podendo ter sentido tanto de magia ou feitiço, quanto de encanto, deslumbramento, graça e, ainda, conluio ou maquinação. Quaisquer significados são aceitáveis e integrantes na conjuntura da elaboração do poema.

---

<sup>6</sup> Do gr. antonomasía, pelo lat. antonomasia. Substituição de um nome por outro, entre comum ou próprio, ou substituição de um nome por uma perífrase: CHERUBIM, Sebastião. Dicionário de Figuras de Linguagem. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989, p. 15.

Em “Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,/A mesa posta,/Com cada coisa em seu lugar”, a utilização dos participípios "lavrado", "limpa", "posta" tem função de predicativo do objeto, em virtude do emprego desses termos com valor de adjetivos, vez que, na função de predicativo, o adjetivo toma característica de um ser tomado em certo momento ou situação. Assim que a morte vier, o campo estará lavrado, a casa estará limpa e a mesa estará posta. Isto é, o eu poético, por conseguinte, sente-se preparado para essa ocasião, como se estivesse com sua missão cumprida, num grau de certeza do dever cumprido, ou seja, de ter vivido.

Assim, a metáfora do poema é a morte, que na cultura ocidental tem caráter muito negativo para o ser humano, termo este que não aparece grafado em momento algum no texto, porém, percorre toda composição; é suavizada pela expressão “Indesejada das gentes” e outros que se referem à vida, de outra maneira, neste contexto, tratam da finitude da vida. Contudo, por trás dessa melancolia que não beira à entrega da total tristeza, prevalece um fio de alegria pela presença do sujeito poético no mundo.

E como já dito, Chico César tanto na música quanto na poesia transita por uma diversidade de temas. Por conseguinte, em sua elegia "Cantáteis", de modo um tanto irônico, ele canta a tão temida morte:

36

(...)  
 cabra marcado com um xis  
 pra morrer de paixoneira  
 numa bela quinta-feira  
 logo depois do almoço  
 ora, a morte é um poço  
 um buraco infinito  
 de fundo falso esquisito  
 gozo lodo lasso fosso (CÉSAR, 2005, p. 36)

As elegias que decantam a efemeridade da vida do homem e a sua condição de mero sopro são recorrentes na própria bíblia, como no Livro das Lamentações, mas sobretudo no Livro dos Salmos, a exemplo do Salmo 39/38<sup>7</sup> abaixo transcrito, oração individual de súplica, em que o salmista não só narra uma circunstância de dor, mas também manifesta a consciência de que a sua vida

<sup>7</sup> Bíblia Sagrada, Edição Pastoral, Salmo 39/38: 5-9, p. 712.

tornou-se passageira. Ainda assim, a sua fé o conduza a não entregar-se ao desespero.

Mostra-me o meu fim, Javé, e qual é a medida dos meus dias, para eu saber o quanto sou frágil. Olha: os dias que me deste são um palmo apenas, e a minha duração é um nada diante de ti. Sim, todo homem não passa de um vazio, todo homem é apenas aparência. O homem vai e vem como sombra, e labuta por um nada: amontoa, e não sabe quem vai recolher. E agora, Senhor, o que posso esperar? Em ti se encontra a minha esperança. Livra-me de minhas transgressões todas, não me deixes como ultraje para o insensato! (SALMO 39/38: 5-9)

São diversos os temas elegíacos encontrados na bíblia, desde os povos subjugados e sucedidos por catástrofes e pestes, assentindo a ocorrência da elegia nacional à morte igualitária, em que não há distinção do rico e do pobre, compreendendo a vida como uma viagem. A vida deverá ser uma contínua aprendizagem para a morte, que passa obrigatoriamente pela consciência da incerteza dos bens materiais, os quais podem dissipar-se de um instante para outro. Este desengano surge ligado ao afugentamento e à meditação solitária da morte, legando-nos outra questão fulcral da tradição elegíaca. No contexto do estoicismo, a principal preocupação do ser humano deverá ser a de viver bem, visto que viver bem é aprender a morrer bem. Entretanto, na Idade Média a elegia passou a servir como meio de expressão poética do pranto ou lamento pelos mortos, visando, no quadro de uma morte domada, a uma função consolatória, isto é, é a poesia da perda universal.

Nas palavras de Lage, Guilherme de Aquitânia<sup>8</sup> (1071-1126), criador da poesia ocidental, citado por Arnaldo Saraiva, apresenta pela primeira vez, um poema enquanto lugar de negatividade e de perda do sentido mesmo da linguagem, de desapego dela, preconcebendo o mais metódico e moderno percurso da poesia elegíaca, em finais do século XX, o da elegia niilista, em que o sujeito despede-se da própria poesia, conforme expressam os versos abaixo, cuja composição é considerada por alguns críticos como uma das obras-primas da poesia.

Farei versos de puro nada:

<sup>8</sup> Guilherme IX de Aquitânia - *Poesia*. Tradução e introdução de Arnaldo Saraiva. Coleção documenta poetica. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

de mim, de gente desvairada,  
da juventude, ou da amada,  
de nada falo,  
que os trovei ao dormir na estrada  
sobre um cavalo. (LAGE, 2010, p. 73)

Já no século XIII, a elegia não se limitava ao pranto pelos mortos, com o clássico aparato de imprecações e manifestações de pesar, o que baliza o poeta é um desconforto existencial, a sensação de desenraizamento: "Não sei em que hora vim ao mundo..." / (...) sou sempre o tal/que o fado à noite marcou fundo/num monte astral" (LAGE, 2010, p. 73). Esse é um poema que manifesta total modernidade, em que nasce igualmente a temática da vida como um sonho, "Não sei se durmo ou velo, não" (LAGE, 2010, p. 73), que remete à *Ilíada* de *Homero*, no episódio em que Hera encontra o Sono, irmão da Morte a quem solicita que faça Zeus cair no sono por determinados instantes.

Com Petrarca, poeta de origem italiana, que viveu entre 1304 a 1374, precursor do humanismo, a poesia elegíaca começa a dissociar-se de motivações fúnebres e frenéticas. Sêneca foi um possuidor de grande ascendência sobre a obra petrarquiana, a brevidade da vida: "verdade é que nós somos pó e sombra." (LAGE, 2010, p. 75). Tem-se o poema da modernidade, a vida como um sonho. Depois, a concepção cristã da morte libertadora por oposição a uma vida miserável que remonta à origem mesma do cristianismo. A vida como concepção imunda, gestação perigosa, nascimento miserável, infância exposta a mil doenças, "morte irmã do sono". A exemplo de Homero, o qual acreditava que "Nenhum animal é mais infeliz do que o homem." (LAGE, 2010, p. 76), o *Eclesiastes* que diz: "O mais feliz é o dia da morte que o nascimento"(LAGE, 2010, p. 76), e, Petrarca que entendia que "a morte assemelha-se a um doce dormir".

No século XVI, a elegia transformou-se num dos gêneros poéticos mais cultivados, embora ainda pouco definido. Como já demonstrado, a elegia é um poema de procedências bastante remotas, que se mostrou desde cedo a espécie poética favorita, sempre que se intentava dar voz ao pranto pelos mortos e confortar os vivos. Porém, por meio do recurso à análise, à investigação e à argumentação, prestou-se, além disso, ser o veículo, por excelência, da meditação da morte, da certeza da efemeridade da vida e da fuga do tempo, da inconstância e fragilidade da alma humana e de tudo que é tocado pelo humano, pelo que versaram e versam

todos os fenômenos condizentes com a perda, seja de uma perspectiva pessoal ou coletiva. Desta forma, distingue-se pela amargura, pela desesperança, pelo “eu” dilacerado, em que o amor no qual pensam os poetas elegíacos é indomável e escapa à racionalidade, de modo que, quando o sentimento é unilateral, converte a vida em morte, em desventura infindável, transforma-se, assim, em poesia.

São registrados diversos tipos de elegia, de acordo com seu conteúdo, sendo elegia marcial ou guerreira, amorosa e hedonista, moral e filosófica e elegia gnômica. Inicialmente caracterizada pela métrica específica, metro elegíaco, passou a designar um gênero poético que se distinguiu não pela forma, como já mencionado, mas pelo assunto, a tristeza dos amores interrompidos pela infidelidade ou pela morte.

Competiu-lhe, no transcorrer dos tempos, averiguar, interrogar, ponderar e investigar a respeito dos motivos ou desmotivos desse desaparecimento, com vistas a uma manifestação, um descobrimento, um conceito da verdade, e talvez, uma dissimulação da mentira.

E, como se pode verificar, "Cantáteis" é ricamente permeado de figuras emblemáticas, cujo texto confirma a doçura da linguagem aliada a um aperfeiçoamento de excursões literárias, folclóricas, conhecidas. Entretanto, não há singeleza na forma nem no teor de seus versos, tudo é poesia que assim como vida vai desabrochando das palavras, ousando-se aos desdobramentos imagéticos: "meia-noite mais ou menos / as doces artes de vênus / vêm revisitar meu sono / john lennon sem yoko ono / na cama do outro mundo / incalmo excitabundo / ¿cadê aquela postema / isso é coisa de cinema / eu morri ou viajei?" (CÉSAR, 2005, p. 35), sugerindo, assim, a seguir, uma breve passagem pelo assunto mito e alegoria.

*é a musa? é a poesia?/ é a fé? é heresia?  
picada de uma peçonha? /...eu só vejo nada digo  
ver faz parte do meu fado  
(Chico César)*

### 1. 1. Mito e Alegoria em Cantáteis

Como já observado, mito e figuras alegóricas têm presença acentuada em "Cantáteis", pois o autor explora a união imagética característica do cordel, da cantoria e da batalha para exultar sua missiva de devoção inspiradora sem alguma sujeição à ocasião e ao lugar, de modo que, no poema há uma recorrente evocação dessas figuras, merecendo destaque mais pormenorizado nesta pesquisa.

Quando Paul Veyne questiona-se se os gregos acreditavam em seus mitos, seguidamente, ele fala sobre a dificuldade de tal resposta, considerando que, "acreditar quer dizer tantas coisas." (VEYNE, 1984, p. 11). Veyne compreende que nem todos acreditavam nos feitos de Minos<sup>9</sup>, nem no combate entre Teseu e o Minotauro e que eles eram sabedores de que os poetas "mentem". Porém, o modo de os gregos não acreditarem nisso não tinha sido menos autêntico, sendo imperioso meramente "depurar o Mito pela Razão". A depuração do mito pelo logos não é um evento do combate perene, das raízes até Voltaire<sup>10</sup> e Renan,<sup>11</sup> entre a credence e a razão, que perpetraria o triunfo do gênio grego; o mito e o logos não se opõem assim como o erro à verdade. "O mito era um motivo de reflexões sérias e os gregos ainda não tinham acabado com ele, seis séculos depois do movimento dos sofistas do qual se diz ter sido sua Aufklärung<sup>12</sup>." (VEYNE, 1984, p. 11). Assim,

---

<sup>9</sup> Antigo rei da ilha de Creta, era um dos três juízes encarregados por Plutão da administração da justiça nos Infernos.

<sup>10</sup> François Marie Arouet (Voltaire) -1694/1778, filósofo iluminista francês. Seu conjunto de ideias constitui uma tendência de pensamento conhecida como Liberalismo.

<sup>11</sup> Ernest Renan - filósofo e historiador francês do fim do século XIX.

<sup>12</sup> Segundo Kant, Aufklärung é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. Sapere aude! Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [Aufklärung]" (KANT, 2005, p. 63-64).

distante de ser uma vitória da razão, o refinamento do mito pelo logos é um plano bastante datado, cujo absurdo espanta, visto que se ponderar por que os gregos ficaram infelizes por nulidades, desejando apartar o joio do trigo, em vez de abdicar definitivamente, na fabulação, tanto nas figuras mitológicas de Teseu quanto do Minotauro, de tal maneira a própria existência de um determinado Minos, bem como as inverossimilhanças que a tradição confere a esse legendário deus? Deste modo, observar-se-á a magnitude do enigma quando se compreender que esta ação perante ao mito estendeu-se por mais de dois mil anos.

De acordo com Platão, o mito era uma maneira de revelar algumas verdades que fogem à razão, uma forma de demonstrar o devir das coisas. Logo, o mito pode expressar as divindades e suas intervenções sobre o mundo, elucidando o caráter da alma humana.

Considerando que, teoricamente, todos procuram um sentido para a vida, ou estão em busca de uma experiência de encontrarem-se vivos, sendo que nas experimentações de vida, no nível meramente físico, exista ressonância no interior do ser e da realidade mais íntimos, de modo que, verdadeiramente, sintam-se o fascínio de permanecer vivo. Joseph Campbell entende que:

Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. (...) São os sonhos do mundo. São sonhos arquetípicos, e lidam com os magnos problemas humanos. Eu hoje sei quando chego a um desses limiares. O mito me fala a esse respeito, como reagir diante de certas crises de decepção, maravilhamento, fracasso ou sucesso. Os mitos me dizem onde estou. (...) Os mitos formulam as coisas para você. Eles dizem, por exemplo, que você deve se tornar adulto, em determinada idade. (CAMPBELL, 1990, pp. 17-29-170).

Campbell afirma, ainda, que "Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo." Deste modo, o mito remonta a antiguidade, ele é tão forte que continua presente no mundo contemporâneo e exerce influência sobre a sociedade. Os mitos fazem parte da memória coletiva, dão formas aos sonhos e desejos de cada etapa da vida do ser humano. Assim, a utilização dos termos é modificada de acordo com o tempo em que é revelado, o que não altera sua origem, sua função mítica. Para ele, os mitos têm basicamente quatro funções, sendo a primeira a função mística, dimensão do mistério "Os mitos abrem o mundo para a

dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas." (CAMPBELL, 1990, pp. 44-45); a segunda é a dimensão cosmológica, da qual a ciência se ocupa; mas revelando qual é o formato do universo, de tal maneira que o mistério, novamente, se manifesta. A terceira função é a sociológica, base e validação de determinada ordem social, que varia de lugar para lugar. Foi esse papel sociológico do mito que ostentou a direção do nosso mundo. A quarta função do mito é a pedagógica, que ensina a forma de vivência humana sob qualquer situação. A afirmação de Campbell de que,

[...] a mitologia não é uma mentira; mitologia é poesia, é algo metafórico. Já se disse, e bem, que a mitologia é a penúltima verdade penúltima porque a última não pode ser transposta em palavras. Está além das palavras, além das imagens, além da borda limitadora da Roda do Devir dos budistas. A mitologia lança a mente para além dessa borda, para aquilo que pode ser conhecido, mas não contado. Por isso é a penúltima verdade. (CAMPBELL, 1990, p. 180)

demonstra que o mito funda-se em uma realidade cultural altamente complexa, que permite abordagem e interpretação em perspectivas múltiplas e complementares, logo, de difícil aceção. O mito atrai, em seu entorno, todo o componente do irracional do pensamento humano, consistindo por seu próprio caráter aparentado à arte, em todas as suas criações.

Na visão de Octavio Paz "Nem todos os mitos são poemas, mas todo poema é mito" (PAZ, 2012. p. 70), pois, tanto no poema quanto no mito, o tempo habitual sofre uma transmutação, isto é, deixa de ser ciclo homogêneo e vazio para volver-se em ritmo. "Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar." (PAZ, 2012. p. 70). O poema é tempo arquétipo, porque ele tende a repetir e recriar um momento, um acontecimento ou um conjunto de episódios que, de alguma forma, são protótipos. O mito não se assenta numa época definida, mas em "uma vez", uma conexão em que espaço e tempo se entrecruzam. Assim, o mito decorre num tempo arquétipo, e ainda mais, é tempo arquétipo capaz de se reassumir a forma material. Ele é um pretérito que é um futuro organizado para se concretizar num presente, de modo que a ordem mítica subverte os termos: o ocorrido é um amanhã que desemboca no presente.

Então, ainda, seguindo os pressupostos de Octavio Paz:



O mito, assim, contém a vida humana na sua totalidade: por meio do ritmo ele atualiza um passado arquétipo, ou seja, um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar num presente. Nada mais distante da nossa concepção cotidiana do tempo. (PAZ, 2012. pp. 69/70).

Já a alegoria é algo que representa uma coisa para produzir a ideia de outra pelo meio de uma inferência ética. Isto é, "figura que consiste na representação de uma ideia abstrata por uma figura dotada de atributos que sugerem aquela abstração." (CHERUBIM, 1989, p. 10).

Etimologicamente, o termo grego *allegoría* significa dizer o outro, dizer algo afastado do significado literal, mais antigo, ainda, o vocábulo *hypónoia*, que intuía significação oculta, empregado na interpretação, por exemplo, dos mitos de Homero como personificações de princípios éticos ou forças sobre-humanas. A alegoria difere-se do símbolo pelo seu caráter moral e por assumir a realidade concebida componente a componente e não no seu conjunto. Repetidamente determinada como uma metáfora expandida, a alegoria é um dos mecanismos retóricos mais debatidos teoricamente ao transcorrer das eras. Cícero<sup>13</sup>, em seu discurso sobre "Retórica: *De Oratore*", estabelece a mesma correspondência, em que a alegoria é vista como um sistema de metáforas. Os antigos retóricos propunham a seguinte distinção sobre metáfora e alegoria: a primeira leva em conta somente termos isolados, enquanto que a segunda, expande-se a expressões ou textos completos.

Princípio genérico, a alegoria alude a uma narrativa ou uma circunstância que impele com as concepções duplas e imaginadas, sem marcas textuais e, ainda, pelas semelhanças com a parábola e a fábula, podendo acontecer em um simples poema, bem como em uma história integral. A bíblia está repleta de alegorias, a exemplo das parábolas como a do semeador e do joio, encontradas no evangelho de Mateus.

São muitos os exemplos clássicos de alegorias, dentre eles pode-se assinalar o mito de Orfeu e Eurídice como alegorias da redenção e da salvação; o mito da caverna, de Platão, no qual, por meio de uma técnica alegórica, revela a

---

<sup>13</sup> De Oratore: Sobre o orador, em português, é um discurso sobre retórica escrito por Cícero em 55 a.C..

forma com que a alma passa da ignorância à verdade, ressaltando que o filósofo manifestou oposição às interpretações alegóricas dos mitos ancestrais como componente da educação dos jovens, pois, segundo ele, o jovem não tem capacidade para fazer distinção entre o que é alegórico do que não o é.

De acordo com Umberto Eco, ainda antes do aparecimento da tradição escritural patrística, falava-se de interpretação alegórica, de maneira que os gregos arguíam alegoricamente Homero, surge em atmosfera estoica uma reminiscência alegorística que almeja enxergar na épica clássica o travestimento mítico de verdades naturais. Simplificando, que um texto poético ou religioso baseie-se no princípio de pelo qual "*aliud dicitur, aliud demonstratur*" é conceito bastante remoto, e esta ideia fora habitualmente classificada ou de "alegorismo ou de simbolismo". (ECO, 2012, p. 111). Também, afirma que "A tradição ocidental moderna está habituada a distinguir alegorismo de simbolismo, mas a distinção é muito recente: até o século XVIII esses dois termos são considerados praticamente sinônimos, como o foram para a tradição medieval. A distinção começa a aparecer com o romantismo" (ECO, 2012, p. 111), sendo que o responsável por essa iniciação é Goethe.

Modernamente, um exemplo típico de alegoria é o poema "Consoada", de Manuel Bandeira, já abordado neste estudo.

Uma matéria que também merece ênfase neste capítulo é a lírica, dada a sua relevância na composição de Chico César, que será abordada, logo na sequência.

*Conheces o país onde florescem os limoeiros.  
(Goethe)*

## 1.2. Lirismo

Refletir sobre a elegia contemporânea de Chico César abre precedente para uma breve abordagem sobre o lirismo presente em sua poesia, e para tal, acena-se para o étimo de lírica, termo ainda hoje utilizado, que surgiu no Período Helenístico, sendo empregado, frequentemente, como mélica, do grego: *μελική*, originário de *μέλος*: canto seguido de música, de onde se constituiu o vocábulo português *melodia*. Também se utilizava, correntemente, a palavra *ode*, do grego: *ὠδή*, que significa canto. Assim, lírico procede de *lyra*, instrumento musical de cordas, bastante usado na antiguidade, que os gregos utilizavam para acompanhar os versos poéticos, época em que o poeta narrava e/ou cantava as suas composições ao som da música. No gênero lírico, avigora a exaltação do *eu*, em que o poeta versa sobre amor, nostalgia, solidão e morte, acendendo, assim, no leitor, uma variedade de sentimentos. A contar do século IV a.C., a palavra passou a substituir o vocábulo mélica, canto ou melodia, com o objetivo de dar nomes a curtos poemas por meio dos quais os poetas exteriorizavam suas emoções. Há a distinção entre a palavra cantada - poesia mélica ou lírica; palavra declamada - poesia épica ou narrativa, e a palavra representada - poesia dramática. Assim, originariamente, a forma lírica está solidamente relacionada à música e ao canto.

Pouco se tem conhecimento sobre autores da poesia lírica da antiguidade, por isso, apenas uns escassos poemas completos e outros tantos fragmentos chegaram até nossos dias. Portanto, invoca-se Píndaro, que, de acordo com Jean-Henri-Samuel Formey<sup>14</sup>, é o mais célebre dos poetas líricos da história da literatura, é antes o nome do próprio entusiasmo de um poeta. Horácio fala de Píndaro com tamanha admiração, que bem prova a alta ideia que dele tinha. Píndaro nasceu em Thebas, Beóti, 500 anos antes de Jesus Cristo. Na destruição dessa cidade, Alexandre quis a conservação da morada em que o referido poeta habitara. Inúmeras razões convergiram para que as odes de Píndaro parecessem herméticas

---

<sup>14</sup> Principj Elementari Delle Belle-Lettere. Opera del sig. Formey. Tradotta dal francese, e corredata di note, e di appendici. Ad uso delle scuole d'Italia. Ed. Nella Stamperia Baglioni, 1805.

e complexas, sendo: pela própria nobreza das ideias que elas contêm, a ousadia das passagens, a inovação dos termos compostos, algumas vezes, por ele para os lugares onde os quer colocar e, por último, a audição da qual é completa, a erudição que o poeta difundia, extraída da história privada de determinadas famílias e de certas cidades com rara participação nas revoluções da história antiga. Assim, ele apresenta desvios muito aquém do que comumente se acredita. Quando Píndaro versava sobre esses temas, aparentemente, estranhos ao de sua composição, era mais efeito da arte que anomalia do poeta. Horácio, o primeiro e exclusivo dos latinos que compreendeu perfeitamente a ode, encontrava-se repleto do caráter de todos os líricos gregos. Destarte, tem ele, quanto aos assuntos, todas as vastas características. Pode-se aplicar ao lírico de Horácio o que ele próprio proferiu do destino:

que se assemelha a um rio que ora pacífico em suas margens, desliza-se sem ruído para o mar; ora, quando as correntes engrossam seu curso, arrasta consigo os rochedos que há minado, as árvores que arranca, os rebanhos e as casas dos lavradores, fazendo retumbar ao longe as florestas e as montanhas. (FORMEY, 1805. p. 112)

Isto para rememorar a antiguidade e importância da poesia lírica na literatura. E, nesta esteira, vê-se que foi a contar da revelação dos arquétipos gregos, em Roma, diz Zélia de Almeida Cardoso: "modelos constituídos de formas artísticas evoluídas e aperfeiçoadas" (CARDOSO, 1989, p. 52), que a poesia lírica latina descobriu propriedades para acender-se.

Anterior ao surgimento do poema, em decorrência da relação de dependência correspondente entre poesia e música, ao eclodirem numa cultura as primitivas revelações da arte poética, da fusão de palavra e música numa unidade exclusiva, nasce a canção.

Diversos tipos de canções foram conhecidos pelo povo grego, ainda que nos primórdios de sua história. A intensa atividade pastoril, favorecida pelas próprias condições geográficas, possivelmente, tenha corroborado para o desenvolvimento do canto na Grécia. Deste modo, os festivais foram institucionalizados, muito cedo, incidindo, sobremaneira, na propagação da canção nessa cultura. Então, o quê, inicialmente, desempenhava um papel secundário em

solenidades de cunho religioso, passou a ter uma função artística. Assim, o "canto despretenso e simples do pastor dos primeiros tempos, tornou-se sofisticado, gerando a poesia pura em seus diversos gêneros" (CARDOSO, 1989, p. 54). A lírica grega influenciara toda a produção lírica latina, destacando que, na Grécia, o lirismo divide-se e em dois momentos: a lírica arcaica, século VII a.C. e a lírica alexandrina, século IV e III a.C., sendo que, nos dois períodos, a elegia estava presente.

Os moldes dramáticos e mormente o épico afastaram-se de suas raízes, bem como conquistaram autonomia, enquanto que, as modalidades líricas cultivaram sua fidelidade a elas, por muito tempo.

Como se pode ver, lírico e lirismo são vocábulos que nos reportam à lira, instrumento musical utilizado para o acompanhamento das cantigas na Grécia antiga. Não se pretende delongar aqui neste ponto, visto que não é possível precisar, exatamente, o período em que, entre os gregos, a poesia lírica desassociou-se da música, com a qual se fundia. Mesmo considerando que isso ocorrera, possivelmente, com propagação da escrita, ocasião esta em que o poeta, ao escrever seus versos, compôs um texto puramente poético, e o lirismo só adquire grandezas artísticas de fato, quando é composto o primeiro poema-canção, nos moldes da literatura helênica, ou seja, um hino a Juno, escrito no ano 307 a.C, por Lívio Andronico<sup>15</sup>.

Muitos foram os percursos da poesia lírica, contudo, em seu sentido mais limitado, ela só se firma, efetivamente, em Roma, no século I a.C., momento em que ali se instala e eclode o gosto pelos cânones alexandrinos, período em que esse gênero poético eclodiu, totalmente, desprendida da música.

O linguista Roman Jakobson<sup>16</sup> observa que a lírica se desenvolve em conformidade com o período histórico, o qual concebe predisposições características em autores e leitores, e nesse aspecto, destaca, assim, os momentos históricos, de modo que, desde a Antiguidade, tem-se a lírica como processo subjetivo, como uma figura de imitação, reprodução de ocorrências do ser humano compostas de interesse sucessivo, vinculada inteiramente à canção, de acordo com os preceitos de Aristóteles. No período Renascentista, ocorre uma alteração na

---

<sup>15</sup> Poeta grego que divulgara, entre os romanos, a épica e a dramaturgia gregas.

<sup>16</sup> JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. Linguística e comunicação. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1995, p.118-162.

hipótese do pensador grego, de maneira que a finalidade da lírica passa a ser a imitação de forma genérica, e não apenas das ações dos indivíduos. Na era Romântica, sucede outra transformação. A poesia adquire valor excepcional, por isso, não se releva mais como imitação. Assim, o poeta tenta garantir seu espaço, mediante a valorização do sentimento pessoal, transformando a poesia demonstração de uma alma. Por fim, na época moderna, o escritor volta seu zelo para a linguagem. Destarte, a lírica efetiva-se na maneira como a linguagem do poema constitui os dados harmoniosos, rítmicos e imagéticos.

Seguindo, então, o pressuposto de Jakobson, o fenômeno lírico se liberta e estende-se. A cadência de receptividade da lírica é associativa, com fundamentação nas relações de contiguidade da linguagem, que sugere uniões entre os componentes do texto que não estejam em uma sequência coesa, ao dar valor às adequadas probabilidades internas da linguagem, recusando preceitos e arquétipos. Da mesma forma, a lírica igualmente é definida pelo tempo e conjuntura, de modo que, quando imersa no subjetivismo, a poesia encontra seu significado mais vasto e social.

A poesia da modernidade passa por uma reconstituição, em que normas gramaticais são quebradas, ainda em meados do século XIX, com os poetas do Simbolismo Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich trata dessa recriação ao mencionar o pensamento de Aragon (1942), que diz: “A poesia só acontece graças a uma recriação contínua da linguagem, o que equivale a um rompimento da tessitura linguística, das regras gramaticais e da ordem do discurso” (ARAGON apud FRIEDRICH, 1978, p.151). Acontece uma renovação, uma protrusão com o antigo. Assim, a ruptura com a tradição e uma nova recriação da realidade do homem moderno são marcas da poesia moderna.

A lírica moderna, conforme se pode observar, é em seu núcleo crítico, uma poesia de negação, seja da sociedade capitalista, seja da fala em curso. Seguramente, a relação da crítica, da negação da Modernidade é genérica, sendo que a poesia é a denegação dela própria, ao tempo que nega não apenas a coletividade, mas também recusa a linguagem e suas significações, de maneira que se negando, a poesia, finalmente, acaba consolidando a sua Modernidade.

*A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com outros acho que nem não se misturam... Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes.*  
(João Guimarães Rosa)

## 2. CONFLUÊNCIAS E HIBRIDEZ EM AMOZADE

O conceito clássico de modernidade procurou constituir a imagem da racionalização dos organismos sociais e políticos, com vistas à integração do indivíduo com a natureza. Nessa tentativa, o homem contemporâneo termina rejeitando as formas de dualismo: corpo e espírito, mundo sensível e transcendental. Logo, a coletividade passa a ser um conjunto das implicações causadas pela evolução material e pela ampliação do conhecimento. E, no emprego do racional ao conhecimento humano, ansiou o indivíduo da modernidade por alcançar a abundância, o livre-arbítrio e a felicidade, passando a ser um cidadão imerso na ideia de uma sociedade organizada.

Charles Baudelaire, na metade do século passado, já preconizara, em "O pintor da vida moderna", uma nova maneira de percepção da modernidade e a arte que a elucubrava, distinguindo-a como alguma coisa efêmera, fugidia e aleatória. Em Baudelaire percebe-se a manifestação mais transparente da concepção de modernidade, no momento em que ele afirma que o artista, melhor dizendo, da forma que ele recoloca o indivíduo do mundo, isto é, aquele que não está subordinado a um campo específico, porém que se interessa e considera contextos do mundo todo, extraíndo da moda atual e de seu período histórico o que há de poético, por conseguinte, extrai do transitório o que existe de perene, com o intuito de impetrar a essência do belo. Assim, para o poeta francês:

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época." (BAUDELAIRE, 1996, p. 25)

Essa oscilação entre eternidade e transitoriedade assinala bem esse tempo de mudança que acometia as sociedades, assim como a cultura e a arte que as representavam.

Aquele homem solitário que busca algo, sem saber o quê, é o que se permite chamar de Modernidade. Trata-se, para Baudelaire, de extrair do que está em voga, o que esta pode conter de poético no histórico, de retirar o perene do passageiro. Diz ainda que o verdadeiro objeto da modernidade é o herói, isto é, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica. O poeta ocupa o lugar do herói antigo e teve de ceder espaço ao herói moderno, assim, as relações estabelecidas com a arte moderna estão vinculadas com a antiguidade, pois para o poeta a modernidade sempre se incorpora à antiguidade:

Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfrontar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações. (BAUDELAIRE, 1996, p. 27)

Baudelaire não possuía qualquer convicção, estava sempre avocando novas personalidades: Flâneur, apache, dândi e trapeiro, que não incidiam de papéis dentre outros, haja vista o herói moderno não ser herói, apenas simular a função de herói. "A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível." (BENJAMIN apud BAUDELAIRE, 1994, p. 94). Sob as camuflagens que usava o poeta em Baudelaire mantinha o ignorado. Sua obra equilibrava provocação no trato com prudência, de modo que o ignoto é a lei de sua poesia.

Para o poeta francês, a modernidade está tão somente em oposição ao antigo, sem esse grau melancólico, entretanto, surge aí o transitório como uma marca distintiva do moderno. Se o moderno é tudo aquilo que é novo, e tudo o que é novo possui a disposição de tornar-se velho, passado, o moderno encontra-se nessa permanente oscilação de transformar-se em antigo. Para o filósofo alemão, Walter Benjamim, Baudelaire é o primeiro poeta a trabalhar em sua obra o conflito e os contrastes da modernidade capitalista e industrial.



Narrações, figuras e alusões que cintilam, em meio a ruas insólitas e sombrias, as imagens do herói, do poeta, do transeunte compõem a estética de Walter Benjamin, e a cidade é o amplo picadeiro em que se desenvolve o episódio da sua modernidade emblemática. Manifestar o que se camufla no meio das vergas desse período de inúmeras criações é o benefício do emprego de um procedimento alegórico na análise da modernidade, e o filósofo alemão percorreu muitos caminhos em seus enfoques sobre a modernidade. No entanto, a acepção alegórica, surge nas várias leituras que ele faz da arte, da poesia e da cidade, que se apregoava entre luzes e sombras no século XX.

Benjamin compreende que o poeta e a cidade de Paris, contexto de Baudelaire, encontram-se emaranhados em um conjunto alegórico de versos, alamedas e episódios que manifestam a paixão e a nostalgia da vida. Assinala Benjamin: "O gênio de Baudelaire, que encontra o seu alimento na melancolia, é um gênio alegórico". Ele agregou a melancolia à expressão alegórica. A melancolia aparece como efeito de uma perda objetual, distingui-se pela languidez e incide na perda da capacidade de amar. Embora, ocorra um esvaziamento do mundo, o simbólico demuda essa circunstância de coisas em uma indústria de criação, por isso esse filósofo consegue ser alegórico e solar, sendo alegórico ao recriar as figuras do conspirador, do caminhante e do flâneur, personagem este de precária ou nenhuma nitidez. Pois, que é o ser que vaga por entre a multidão e não pertence a ela.

A interpretação entre o moderno e o antigo, de acordo com a observação de Benjamin ocorre por meio da alegoria, recurso estético empregado por Baudelaire, como um mecanismo de reação ao tempo reificado do spleen, palavra de seu tempo para designar uma espécie de melancolia moderna. Para Benjamin, as alegorias têm sempre outro sentido, vez que o seu herói é poeta; o seu poeta, esgrimista. A alegoria difere-se do símbolo, haja vista tomar a realidade concebida elemento a elemento e não no seu conjunto.

Benjamin diz que Baudelaire mostrou em seus escritos, de modo alegórico, os estragos criados pela modernidade. A modernidade descoberta pelo filósofo alemão, pois, é aquela que tudo corrói, é a modernidade do tempo que passa veloz, acabando com a expectativa da *Erfahrung* (experiência), é a modernidade do melancólico, do nostálgico que a todo o momento tenta voltar a

recordar um passado finalizado, no qual existia a experiência integral, a modernidade pertencente ao momento do spleen (melancolia).

Já, o escritor Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, escreve acerca dos tempos de liquidez, discorrendo sobre a intensa transformação que a chegada da modernidade causou na vida humana, afirmando que "Seria imprudente negar, ou mesmo subestimar, a profunda mudança que o advento da modernidade fluida produziu na condição humana" (BAUMAN, 2001, p. 15), transição esta que atingiu os mais diversos aspectos da vida da sociedade. Assim, ele descreveu o homem contemporâneo: "um homem sem vínculos, mas que se conecta com os outros." Seguramente, na era da virtualidade, as pessoas encontram-se conectadas, porém, sem estarem vinculadas, por intermédio da rede social em constante ampliação. As conexões estabelecidas posteriormente, contudo, poderão não ser dissolvidas ou afrouxadas.

Este transeunte da vida moderna pode ser percebido nos entrecruzamentos de "Cantáteis", vez que o poema apresenta um sujeito poético absorto, sugerindo ser um estrangeiro vagando pelas alamedas, carregando as experiências vividas: "no morro do querosene / tem amor e higiene / quis ir lá pra ver um boi..." (CÉSAR, 2005, p. 89) ou em: "procurou a liberdade / outra estação da cidade / aos gritos de avohai (...) mas sonha com a paraíba / no sonho tem um esgoto / nele há um rato escroto..." (CÉSAR, 2005, p. 91), desde o sertão a sua imersão na realidade da metrópole, buscando não sabe o quê e ao mesmo tempo, seguindo o rastro da musa que o inspira:

49

eu não nasci num monturo  
de onde venho é escuro  
mas clareio onde chego  
sei demonstrar meu apego  
pelo que me tranquiliza  
meu pé marca onde pisa  
sou coco do catolé  
de onde vim vim a pé  
anunciou-me o vem vem  
para me receber bem  
ame o meu amor, mulher (CÉSAR, 2005, p. 45)

Neste caminho apresenta-se aqui John Donne que no século XVI, ainda que se distinguisse membro de um todo, concluiu que "nenhum homem é uma ilha" ele não se dissolve e se esvanece no corpo da cristandade; pelo contrário, põe-se a sua frente e projeta o drama coletivo por meio de seu drama subjetivo. Até o náufrago, isolado da horda ou da pátria, não perde sua conexão com os outros, vez que é atravessado pela linguagem que o conserva em permanente vinculação com a cultura de origem e da qual fora, acidentalmente, afastado. Se nenhum homem é uma ilha, simultaneamente, de modo paradoxal, todo homem é solitário. Não é possível fugir do destino que faz com que sua dor e sua morte não sejam vivenciadas, fisicamente, senão por ele mesmo, de maneira que o humano dificilmente suplanta totalmente a condição de abandono dos primórdios da sua existência e, em decorrência disso, intentando suprimir esses pavores indescritíveis, ele se vê apostando na ruptura dos limites entre os corpos e as mentes, buscando inovar suas ideias, criando deuses para abdicar daquilo mesmo que de real, pela palavra, lhe é acessível e essencial. Assim, o poeta indaga "por quem os sinos dobram", cuja passagem é a mais conhecida de *Meditações* e, ainda, uma das mais cultuadas da literatura inglesa:

Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado; todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo. Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar, (...) a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntai: Por quem os sinos dobram; eles dobram por vós. Ninguém pode chamar isso de um ato a favor do pesar ou algo emprestado do sofrimento, pois sabeis que não somos miseráveis o suficiente para termos pena de nós mesmos, mas que devemos permanecer encantados pela nossa próxima morada, levando em conta o pesar de nossos vizinhos. Verdadeiramente não há uma cobiça justificável se agirmos assim; pois a aflição é um tesouro e é a cicatriz de qualquer homem que a possui. (DONNE, 2007, pp.103/105)

em que o significado dos sinos da igreja, conduz o indivíduo em um universo que o põe no meio de um oceano, mas que o induz a fazer parte do mundo, que a grandiosidade da saga humana está na quebra da solidão, porque se é seu próprio amigo, o rompimento da sua própria solidão. Constitui-se a espécie humana exaltada pela vida e enfraquecida somente pela morte. Essa passagem é, assim, uma reflexão sobre a efemeridade da vida, a impotência do homem diante da

certeza da morte e uma intensa advertência da finitude humana. Isto para elucidar os dilemas da alma humana que acompanham os povos desde os tempos remotos, como em eras de transição e liquidez até os dias atuais.

Neste sentido, e com base na diversidade de temas tratados, em virtude de sua procedência na oralidade, a elegia permanece viva na poesia e nas canções, a exemplo de Vinícius de Moraes, com a composição: "Desesperada" (O Desespero da Piedade); Caetano Veloso, com a canção chamada "Elegia", que é uma tradução feita por Augusto de Campos do poema "*Elegy going to bed*" "Elegia XIX: Indo para a Cama", do poeta John Donne, referenciado neste trabalho, cuja composição será analisada a posteriori. O texto abaixo transcrito é, na verdade, um fragmento do poema de Donne.

Deixa que minha mão errante adentre  
atrás, na frente, em cima, em baixo, entre

Minha América, minha terra à vista  
Reino de paz se um homem só a conquista

Minha mina preciosa, meu império  
Feliz de quem penetre o teu mistério

Liberto-me ficando teu escravo  
Onde cai minha mão, meu selo gravo

Nudez total: todo prazer provém do corpo  
(Como a alma sem corpo) sem vestes

Como encadernação vistosa  
Feita para iletrados, a mulher se enfeita

Mas ela é um livro místico e somente  
A alguns a que tal graça se consente  
É dado lê-la.

O compositor brasileiro traz para a contemporaneidade um gênero poético bastante antigo, possibilitando, assim, um melhor entendimento sobre este tipo de poesia, pois, embora seja um texto inglês do século XVII, ele nos dá a chave de compreensão da elegia erótica romana, ao ser trazido para a atualidade, em forma de canção, possivelmente, facilitando o seu entendimento. Não há no poema alusão alguma à impossibilidade do ato amoroso, também não acena para uma tensão existencial que seja causadora da lamentação. Contrariamente, põe-se,

modernamente, como ode ao amor, ou seja, é um hino hílare e caloroso ao ato sexual e à mulher desejada.

Esta trajetória elegíaca prepara o campo para adentrar no objeto condutor desta pesquisa e um importante momento dessa espécie de composição é a poesia do inglês John Donne, que depois de quase três séculos de ostracismo, tem, na atualidade, seu reconhecimento na literatura do mundo inteiro, e segundo T. S. Eliot, algumas características de sua obra o ligariam à poesia moderna, como sua habilidade no manejo do *wit*, conceito que significa algo como a capacidade de inventar metáforas novas e surpreendentes. Seu estilo é característico pelo uso de linguagem extravagante e elíptica, pelo recurso de imagens dessemelhantes e pouco adequadas ao campo da poética amorosa, de acordo com o crítico Samuel Johnson<sup>17</sup>, que o enquadra em "uma raça de poetas do início do século XVII". Sua obra aprazível foi considerada inovadora, haja vista afastar-se, radicalmente, das convenções do verso inglês quinhentista, fundamentadas em Petrarca, a experimentar novas formas e imagens.

Assim, a poesia de John Donne, delineada na beleza das palavras, nas angústias da existência humana, na 'Roda do Devir', ainda, reflete-se nos dias atuais,volvendo-se em uma elegia no meio da aventura humana, justificando, assim, esta inserção neste objeto de pesquisa, por meio da análise do poema "Elegia XIX: Indo para a Cama", que aduz a uma presumível influência do erotismo grego de Ovídio na poesia de John Donne. Observa-se que o universo da sua poética é o amor e o corpo da mulher o seu império.

Oh, minha América! Oh, meu novo continente,  
Meu reino, a salvo porque um homem tens à frente.  
Tenho aqui minhas minas, meu império aqui;  
Que abençoado sou por descobrir a ti! (DONNE, 1985, p. 41).

Parte-se de uma multiplicidade de visões, julgamentos e descobertas, por meio de elementos metonímicos, que fornecem uma intrigante imagética da mulher e do seu corpo como concepções contíguas. Tem-se, assim, desde a figurativização dos embates dos cavaleiros medievais "Vem, oh senhora,

---

<sup>17</sup> Samuel Johnson, Lichfield, 1709 - 1784, escritor e pensador inglês.

vem que ócios não me permito"; perpassando pela tensão da não guerra, ausência da volúpia, "Mais se cansa da espera que da própria luta"; até o momento da cama "... a hora chegou de ir para a cama", vai-se elaborando uma adequada concepção do amor. Há a recorrência de um dualismo; não aquele característico espírito/matéria, nem o petrarquismo e as ideias maniqueístas absolutas, que dividem o mundo puramente entre bom ou mau, Deus ou diabo, a matéria, essencialmente má e o espírito essencialmente bom, cuja filosofia funda-se nem nos dois princípios opostos do Bem e do Mal. Pois o corpo não se apresenta fundamentalmente perverso, ou a alma imperiosamente boa. As relações entre o eu lírico e a amada não são puramente um engenho de adulteração, mas, enquanto exclusivo método de assentir à realidade, fator preponderante a um relacionamento humano.

Tira os sapatos, e, sem medo, ora te havia  
Ao sacrário do amor, à cama tão macia.  
Com essas vestes cândidas, do céu amigo  
Os anjos vinham... (D Donne, 1985, p. 39).

Vislumbra-se o homem composto de múltiplos elementos que se coadunam e que necessitam coexistir harmoniosamente. Da vontade de vencer o conflito em meio a vários artifícios, de resolver o paradoxo intrínseco de um amor platonizante, insurge a formulação pessoal, numa figura emblemática recursiva em que os enigmas do amor acendem na alma, mas o corpo é o seu livro. "Mas é obra mística, e seu tema se explicita."

Embora de épocas tão distantes e léxico distinto, Chico César dialoga com Donne ao tratar da temática do amor, de um sentimento híbrido que envolve o amante e a amada, num universo real e imaginário, em partes que, às vezes, negam-se, tornando-se um canto de amor e amizade. De certa forma, há a presença de um amor platônico que não chega à nostalgia. A utilização da linguagem simbólica e mítica também aproxima os dois poetas, vez que Chico mantém um vigoroso e original diálogo com alguns poetas da literatura estrangeira. Deste modo, é pertinente destacar John Donne, poeta considerado elegíaco, de época distante, porém tão contemporâneo, para contribuir com este trabalho, no caminho elegíaco do trovador paraibano.

Assim, como em "Cantáteis", a exemplo de:

138

quem sabe agosto setembro  
 ela se deite no alpendre  
 lilith apascentada  
 e no quartel de moncada  
 silencie o tiroteio  
 mame-se no próprio seio  
 via-láctea que ainda há  
 uma vez enlutar  
 outra vez escurecer  
 só verá quem puder ver  
 quando agosto setembrar (CÉSAR, 2005, p. 100)

em que se depara com a criação de neologismos, que adjetiva substantivo "setembro" e verbaliza o substantivo "setembrar", apresentando a figura da musa, comparativamente a imagem de "lilith", que foi uma deusa extremamente cultuada na Mesopotâmia, comparada à lua negra, à sombra do inconsciente, ao mistério, ao poder, ao silêncio, à sedução, à tempestade, à escuridão e à morte. O mito de Lilith é encontrado em inúmeras culturas, sendo mencionada em diversos textos da antiguidade como o Antigo Testamento. Na mitologia da Babilônia, era um demônio com corpo de mulher que habitava o inferno. Em uma das passagens da história bíblica, o demônio feminino é acusado de adotar configuração de serpente e influenciar Eva a experimentar o fruto do pecado. Há culturas em Lilith era associada à figura de um demônio noturno do sexo feminino, cuja que a criatura sombria representava o vento, deste modo, relacionada a pestes, mal-estar e à morte. No período contemporâneo, a imagem de Lilith, uma mulher envolta em uma serpente acende outra interpretação, deixando de ser somente um demônio feminino perverso para se tornar, entre os românticos, uma insígnia de sensualidade e sedução. Logo, hoje, Lilith representa a força feminina, aquela que busca sua afirmação e a igualdade. No poema de Chico, a figura alegórica aparece pastoreada, cuidada, nutrida, doutrina ou sob domínio "apascentada". Ao mesmo tempo, pode-se chegar ao quartel general de Moncada, em Santiago de Cuba, Quartel de Moncada, que, segundo a história, foi tomado de assalto por Fidel Castro, em agosto de 1953, momento em que o líder é preso e a maioria de seus companheiros é executada. Agosto, normalmente, estação do inverno, período em que os dias são frios, com poucos raios solares e noites mais longas, enquanto que setembro sugere vida nova

surgindo, início da primavera, estação das flores: "quando agosto setembrar", demonstrando com isso que Chico César utiliza procedimentos de construção de um cordel moderno que difere da composição clássica de John Donne, por meio de uma linguagem ricamente metafórica, que contagia a elegia clássica com a elegia popular, imprimindo originalidade ao seu canto elegíaco.

É pertinente, então, lembrar aqui a teoria de Bakhtin, que concebe a linguagem como criação coletiva, possibilitando que vários "eus" e vários "outros" dialoguem com sua proposição, até mesmo com obras literárias, sendo o dialogismo uma propriedade intrínseca da linguagem, considerando que todo discurso não é pertencente a um só, porém a muitos. Para ele a linguagem está atrelada à noção de dialogia, sua hipótese atribui à linguagem um caráter social, por conferir-lhe uma extensão dialógica, da qual não pode ser apartada, de maneira que o "eu" do fala é continuamente social. As formas de expressão estão perpassadas por experimentos, tradições, valores e informações que emanam daquilo que se tem conhecimento como ideologia, da qual não há meios de expressão por fora do sistema de ideias. Assim, o autor de um texto, nesta acepção, é a inter-relação entre o ideológico e o código linguístico, resultando na polifonia, palavra derivada da língua grega, cujo conceito alude-se ao sincronismo de sons distintos que constituem uma harmonia, estando, deste modo, vinculado à música. Abreviando, o que imprime a polifonia é uma determinada categoria de tecido musical. O termo surge, ainda, na literatura para marcar a pluralidade de vozes dentro de uma mesma obra, sendo assim designado por Bakhtin.

Esse estado polifônico do discurso é percebido em "Cantáteis", em que Chico César, para cantar o amor em suas mais distintas formas, bem como o amor de sua musa, lança mão de uma linguagem vibrante e metafórica, ainda mais evidente nos versos seguintes:

131

onde estará a amante  
eu pergunto ao viajante  
ele responde: na estrada  
onde estará a amada  
eu pergunto ao passarinho  
ele responde: no ninho  
nenhuma exata resposta  
e o vinho de que ela gosta



estoco em minha adega  
para quando a paixão cega  
enxergar a mesa posta (CÉSAR, 2005, p. 97)

Os versos sugerem que o que vibra no íntimo do eu lírico e auferem às páginas de "Cantáteis" uma torrente de um coração ardente, dialogando, assim, com o poeta inglês, tanto no uso de metáforas vigorosas, quanto na temática abordada.

No poemeto a seguir:

88

o amor é pirilampo  
feito cobra corre-campo  
voa com a lamparina  
eu, o filho de etelvina  
fui por ele alumiado  
às vezes desconsolado  
sinto saudade do escuro  
o pétreo silêncio duro  
de solidão vã e calma  
onde o chapadão da alma  
se espicha no nada puro (CÉSAR, 2005, p. 70)

o amor é comparado ao vaga-lume que é um inseto facilmente notado pela emissão de luz fosforescente: "o amor é pirilampo". A analogia do amor com a serpente: "feito cobra corre-campo", nomeada popularmente como Cobra-corre-campo, cuja picada pode ser, ou não, letal, sugerindo que o amor pode trazer sofrimento, da mesma forma o sentimento dispersar-se, porém com a lâmpada a óleo: lamparina, possivelmente nem tão fácil de apagar, porque o combustível o mantém aceso: "voa com a lamparina". Surge, então, o sujeito poético: "eu, o filho de etelvina", observando que a figura de *Etelvina* nomeada, mais de uma vez em "Cantáteis", pode ser uma referência à mãe de Chico César, que tem esse nome, convergindo para uma valorização de suas raízes nordestinas; um ser comum que é tocado pelo mais puro sentimento, o amor que traz luz e vida: "fui por ele alumiado", mas também, às vezes, pode causar dor, desconsolo, levando o *eu* que sofre a desejar o tempo que não conhecia o amor, sente saudade do cruel silêncio penoso, vivendo em um inútil e calmo isolamento, em que a imensidão da alma atravessa o "nada" imaculado, talvez: "sinto saudade do escuro / o pétreo silêncio duro / de solidão vã e

calma / onde o chapadão da alma / se espicha no nada puro" (CÉSAR, 2005, p. 70). Esse trabalho com a palavra, resultando em uma linguagem "simples", que compõe a poesia aproxima o poeta nordestino do poeta inglês, considerando que a linguagem vibrante e metafórica é marca registrada na poesia de ambos, por seu caráter dicotômico e, toda a elegia de Donne denota a associação frequente do novo mundo, com a mulher desejada, no qual a voz poética associa a mulher amada à América recém-descoberta:

Concede uma licença à minha mão errante,  
Para ir ao meio, encima, embaixo, atrás, adiante.  
Oh, minha América! Oh, meu novo continente,  
Meu reino, a salvo porque um homem tens à frente.  
Tenho aqui minhas minas, meu império aqui; (DONNE, 1985, p. 41)

o fascínio amoroso é comparado à conquista da América, sendo o corpo feminino vislumbrado como nova terra despida que surge como objeto de desejo do colonizador, cuja mão sela, não somente a posse, bem como a conquista e penetração da exótica terra. Esse corpo, idealizado em sua dualidade, serve, deste modo, de metáfora para representar o solo conquistado, sendo que a linguagem é composta de erotismo e permeia quase todo o poema do vate paraibano, sublinhando certa naturalidade do amor físico.

Na obra do poeta em estudo, a mulher recebe toda exaltação, tanto pela beleza física, quanto pelo encanto interior, que fascina o trovador, a exemplo dos versos:

6  
parecida, pariceira  
feitiço de feiticeira  
(...)  
que lhe vejam e logo notem  
a beleza exterior  
(...)  
do castelo de sua alma  
avistei perdi a calma  
esqueci de outras conquistas (CÉSAR, 2005, p. 14)

um canto à musa amada, utilizando uma linguagem recheada de neologismos e senso de humor, que proporciona graça e suavidade ao texto. Já a elegia de Donne, esteticamente, é estruturada em dísticos de um ritmo que flui com muita facilidade,

permeados pelo erotismo e um senso de humor que traz leveza ao poema, com uma sequência de trocadilhos. A perfeita elaboração dos versos: "Haja espíritos maus também de branco, agora / Sabe-se bem qual anjo é mau, e o bom qual é: / Um dia em pé os cabelos, o outro a carne em pé." permite uma ligeira suspeição de uma perspicaz crítica ao mito do colonialismo perverso. Ainda mais acentuado nos fragmentos: "Este acordo liberta a quem ele segura; / Onde eu coloco a mão, eu deixo a assinatura" (DONNE, 1985, p. 41), em que denota a mão do colonizador que deixa marcas indeléveis ao colonizado, como afirma Franz Fanon<sup>18</sup>: "é o colonizador quem tem feito e continua a fazer o colonizado. O colonizador tira sua verdade, isto é, seus bens, do sistema colonial." (FANON, 1979, p.12), isto não apenas alude ao caráter destruidor do processo civilizatório, como consente uma ponderação sobre suas implicações na alma humana. Também possibilita outra leitura de uma provável alusão à destruição da fé na boa utilização da Cabala, sugerindo que seriam invocáveis os espíritos bons como os demoníacos, ironicamente explorado como solução na Elegia, ou seja, uma referência à era em que reacendia a caça às bruxas. Igualmente, no canto de Chico César percebe-se uma perspicaz crítica ao martírio dos povos, tanto pelo regime nazista, quanto pela guerra, em razão da falta de amor entre os povos, em todas as nações:

a doidice malfazeja  
amargo chá de carqueja  
que hitler quis dar a todos...  
vieram outros desplantes ...  
eu falo da guerra interna  
intactos catolé berna  
são paulo e frankfurt... (CÉSAR, 2005, p. 81)

A presença dos mitos na composição de John Donne é acentuada, como o mito da superioridade do homem sobre a mulher, em que as guerras são transpostas para o campo de luta amorosa, que funcionam como metáforas entre os amantes, cujo corpo feminino é o espaço náutico, numa geografia erótica, que quase resvala à pornografia, a ser explorado pelo eu lírico masculino, de um jeito paradoxal, assinalado pelo discurso imperativo: "Despe-te, pois o carrilhão sonoro

---

<sup>18</sup> Frantz Fanon, nascido em Fort-de-France, Martinica, em 1925, psiquiatra, escritor e ensaísta antilhano de ascendência africana. Influente pensador do século XX, relacionado aos temas da descolonização e a psicopatologia da colonização.

chama, / Dizendo a mim que a hora chegou de ir para a cama. (...) cobertura tu desejas do que um homem?" (DONNE, 1985, p. 41) Em decorrência desse eu poético masculino, a composição que se espera segura, mas é um tanto arrogante, parece necessitar e se favorecer do diálogo com: "Somente àqueles a que a graça nobilita, / Como nós. Sendo assim, que eu te conheça inteira;" (DONNE, 1985, p. 41). Em "Cantáteis", a mitologia é presença marcante e será mais bem tratada em capítulo especificamente sobre o autor em estudo, para maior abordagem, considerando que essa temática percorre, praticamente, quase toda a obra em questão.

Entretanto, há uma exaltação do corpo e da beleza da mulher, que sugere uma sacralização do profano: "Despe-te, pois o carrilhão sonoro chama, (...) Tua saia, ao cair, revela tal primor. / Que é igual à sombra a se afastar do campo em flor / Solta os cabelos, diadema natural." (DONNE, 1985, p. 39). Ao mesmo tempo insinua ambiguidade, pois não se sabe ao certo se o discurso do eu poético aponta para a profanização do sagrado ou para a degeneração do espírito: "Como a alma sai do corpo, o corpo sai da roupa / Para o prazer total. A joia da mulher". (DONNE, 1985, p. 41).

Os versos seguintes demonstram o grande duelo instaurado entre o ser mortal, que no seu caráter puramente humano, necessita do prazer carnal, mas justificado pelo sentimento do amor que se torna divino: "... e, sem medo, ora te havia / Ao sacrário do amor, à cama tão macia. / Com essas vestes cândidas, do céu amigo / Os anjos vinham. Anjo meu, trazes contigo / Um paraíso igual ao de Maomé". (DONNE, 1985, pp. 39-41). Percebe-se uma tentativa de abonar uma culpa que incomoda o amante, a qual é abrandada pela naturalidade dos sentimentos pelos quais os amantes são tomados, que beira à ingenuidade: "Sem pejo vem, e, como diante da parteira, / Mostra-te a mim. / Atira longe a vestimenta: / Para a inocência punição não se apresenta." (DONNE, 1985, pp. 39-41). Portanto, não há pecado.

A alusão a Maomé, líder religioso islâmico, o qual, segundo a tradição, recebera a visita do anjo Gabriel que lhe comunicara a existência de um Deus único, considerando que naquela civilização havia a crença em diversos deuses e, foi esse *Anjo* que determinara ao profeta Maomé que recitasse, isto é, que falasse de coisas divinas, de modo que esta menção remete à figura alegórica do

profetismo, e, talvez, evidencie certa intimidade do eu poético com o ser divino. Logo, o entrecruzamento do sagrado e o profano em constante combate, buscando equilíbrio. De certa forma, há um duelo entre o amor carnal e o sentimento híbrido que envolve o eu lírico, numa combinação de desejo e amizade pela mulher amada, já que a dama eleita não corresponde a essa paixão, peleja essa que tem presença recorrente em "Cantáteis" que pode ser facilmente identificada na seguinte estrofe:

113

amor: entre morte e gozo  
o leite miraculoso  
que as almas torna eternas  
não se vende nas tabernas  
nas farmácias dia-e-noite  
quem tem medo do açoite  
não ame se acovarde  
a bola de fogo arde  
desde que o mundo lateja  
há quem olhe e não veja  
nem o pôr-do-sol à tarde (CÉSAR, 2005, p. 86)

Nesta esteira, tomem-se os versos: "... Para o prazer total. A joia da mulher / É maçã de Atalanta, que sua dona quer / Lançar aos tolos, a que, vendo a gema bela," (DONNE, 1985, p. 41), que se reportam à mitologia grega da mulher de Atalanta, guerreira, caçadora e é uma imagem da fuga do feminino, inicialmente ainda não integrada. Ela se inscreve na linhagem de mulheres que não se interessam em se unir ao masculino, porque ela deseja alguém que seja igual a ela, veloz, ágil e forte. O mito de Atalanta é representado nas mulheres autocentradas e a sua lança simboliza isso. O tema fundamental deste mito é a união dos opostos e posteriormente uma transformação. A maçã que é considerada como símbolo do pecado original, sendo um importante elemento da criação, conforme a crença judaico-cristã. É também tida como a Árvore do Bem e do Mal e figura na bíblia como um simbolismo determinado, sob a configuração física de Adão e Eva. Maçãs de Atalanta são maçãs de ouro utilizadas como artifício de sedução, como truques da atração feminina, desta forma, o mito concebe a união dos contrapostos e a transformação do ser uno ao ser duplo, do feminino no masculino. Neste sentido, o poema sugere uma exaltação à figura da mulher destemida, guerreira, capaz de seduzir, mas que se trai diante dos pomos de ouro, símbolo de luxo e poder, que

resulta na sua derrota. De tal modo, o poema é permeado de um senso de humor que, se não chega a ser mais sutil, certamente é menos denso. Seguramente, a Elegia inteira é uma sequência de trocadilhos.

Dando continuidade à investigação sobre o diálogo que a elegia de Chico César tece com os outros poetas, destacam-se aqui algumas relações dialógicas presentes em "Cantáteis", cujo poema é um passeio por todas as nossas referências culturais ao longo dos tempos. Chico evoca a figura de Sêneca, que foi um importante escritor e filósofo romano, da época do Império Romano, ocupava-se da forma "correta" de viver a vida, isto é, da ética e sua maneira de viver de modo sereno, pois acreditava que o universo é regido por uma lógica universal, o que lhe permitiu exercitar a imperturbabilidade da alma. Entretanto, o eu poético diz: "sêneca não sou - eu chico". É ele o indivíduo tão nordestino, um ser cravado pela paixão, aquele que não pertence por vontade à turma alguma, não se enquadra. Também não se engana nem seduz por encantos, ainda que sejam das ninfas apaixonadas, pois sua arma quase letal recria na simples palavra: "ela", como apresentado nos versos seguintes:

34

sêneca não sou - eu chico  
rio tão nordestinico  
que tateia e se estatela  
no pé de sirigoela  
plantado pelo cupido  
performer impermitido  
out-sider das baixadas  
se ninfas apaixonadas  
vêm uivar na minha porta  
uso a palavra que corta:  
ela tudo - vocês nada (CÉSAR, 2005, p. 34)

Embora a evocação seja a Sêneca, a primeira lembrança e imagem que surgem, ao deparar-se com o verso: "sêneca não sou - eu chico", é de Bocage, importante poeta português, conforme fragmentos abaixo:

Já Bocage não sou! ... À cova escura  
Meu estro vai parar desfeito em vento...  
Eu aos Céus ultrajei! O meu tormento  
Leve me torne sempre a terra dura.  
Conheço agora já quão vã figura  
Em prosa e verso fez meu louco intento.

Musa!...Tivera algum merecimento  
Se um raio de razão seguisse, pura! (BOCAGE, 1985, p. 14)

Essa possível digressão procede de, da percepção temática, Bocage ter cantado o amor, a morte e a glória, dentre os diversos gêneros, a elegia. Neste caso, o poema o estrutura-se em soneto, que em um tom declamatório faz alusão à morte, bem como evoca uma musa. "Cantáteis", então, dialoga com Bocage pela proximidade dos versos curtos, pela temática do amor e da morte e pelo tom. É pertinente destacar que o poeta português é autor de uma notável elegia dedicada à Maria Antonieta, por ocasião de sua morte, a "VI. Elegia - A trágica morte da rainha de França". Além do gênero poético, todos esses elementos consentem o diálogo entre os dois poetas.

Assim seguem os liames de "Cantáteis": "no sertão de cariri / morrer é haraquiri", reportando-se à cultura japonesa, na qual o "haraquiri" é um dos aspectos do código de honra, que consiste na obrigação ou dever do samurai de suicidar-se, por meio de um corte estomacal, ou seja, um suicídio de honra, entre os japoneses, em determinadas circunstâncias, ou quando estima ter perdido a sua honra, então, assim é morrer no sertão, morrer de e em suas diversas formas: "com espinho xique-xique / também a falta de pique / automóvel das almas / alvoroçadas ou calmas/nas estridências do fim" (CÉSAR, 2005, p. 38). Porém o eu poético reage: "mas não foi feito pra mim" (CÉSAR, 2005, p. 38), então, nos versos de Chico: "morrer é tão pegajoso / viver é que é perigoso / o ermo a esmo assim" (CÉSAR, 2005, p. 38), morrer é tão irritante, tão importuno, tão embaraçoso, viver é um desafio no deserto, deste modo, do sertão do cariri ao "Grande Sertão: Veredas", eis que o trovador paraibano, em sua Cantata de amor, traz presente o escritor *Guimarães Rosa* que assim escreveu: "Em tanto, que muitos retombam para lá, constante que morreram ... Viver é muito perigoso (...) Viver é um descuido prosseguido (...) viver é etcétera ... " (ROSA, 2001, pp. 65-86-110).

Uma elegia em que se mesclam, dentre tantas as misturas, tradição e contemporaneidade, o poeta jogando com as palavras, criando neologismos e utilizando metáforas inusitadas, intuídas no seguinte poemeto:

pro filho de etelvina  
 circo César circunspecto  
 claríssima lispector  
 luz na alma das mulheres  
 sou cantor não sou alferes  
 confidente esquartejado  
 mas na praça do mercado  
 minha língua tagarela  
 canta ainda o nome dela  
 doce morango mofado (CÉSAR, 2005, p. 63)

No primeiro verso há alusão ao poema dramático "Morte e Vida Severina" do poeta pernambucano, João Cabral de Melo Neto, que vale a pena citar seus versos iniciais: "O meu nome é Severino / não tenho outro de pia / Como há muitos Severinos, / que é santo de romaria, / deram então de me chamar / Severino de Maria." (NETO, 200, p. 46), que representa o retirante nordestino, que sai do sertão em busca de uma vida melhor no litoral. Esteticamente, a semelhança entre os poemas apresenta-se nos versos curtos: "morte e vida severina / pro filho de etelvina", (CÉSAR, 2005, p. 63), na harmonia que implica em musicalidade ao poema, na linguagem do cotidiano, bem como nas marcas regionais. Literalmente, uma vida severina implica em uma vida severa, dura e o filho de etelvina, aquele ser nordestino, prontamente se apresenta o Chico (circo) engraçado, talvez, César, então nomeado na poesia: "circo César circunspecto"(CÉSAR, 2005, p. 63), porém um cantador nordestino, comedido e não aquele que lidera conjuração ou que não se manifesta. O eu poético, porém, não hesita em cantar publicamente o nome de sua musa: "mas na praça do mercado / minha língua tagarela / apenas ainda canta o nome dela" (CÉSAR, 2005, p. 63).

E na invenção "claríssima" de Clarice Lispector surge a poetisa, que é considerada uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX, cuja obra está carregada de cenas cotidianas simples e tramas psicológicas, suas principais características são os personagens banais em ocasiões diárias, sugerindo assim, uma aproximação entre os dois poetas, Chico e Clarice.

A versatilidade do poeta Chico César e sua destreza para transitar nas diversas vertentes da literatura é o uso de diversos procedimentos de uma escrita que se refere a um caldo cultural muito grande é denotada também, quando o eu-lírico retirante de "Cantáteis" atravessa a vida severina do semiárido de João



Cabral e salta para os *Sertões*, de Euclides da Cunha, é o que se pode depreender diante destes versos:

81

já houve outras e tantas  
tontas sonsas putas santas  
docices de mel os figos  
específicos umbigos  
e caprichentas paixões  
eu decorava os sertões  
mas destas não tenho exatos  
as pinturas e retratos  
as recordações do baile  
o corpo cego em braile  
relendo terceiros atos (CÉSAR, 2005, p. 65)

Destaca-se aqui a ausência total de sinais gráficos de pontuação na separação de termos da mesma classe gramatical, recurso recorrente na elegia, porém bem mais explícito nesse poemeto: "tontas sonsas putas santas" (CÉSAR, 2005, p. 65), supõe-se uma substantivação desses adjetivos, e aliada a isto a criação de termos novos (neologismos) como "docices" e "caprichentas" que dão, além de leveza, um tom de agradável deboche ao poema. Assim, o verso "docices de mel os figos" causa estranhamento, dado que figo, por sua característica natural, é rico em açúcar, portanto há um exagero ao caracterizar a intensidade da doçura, ressaltando também que figueira é a primeira planta descrita na bíblia, quando Adão utilizou as folhas da árvore para se cobrir, ao perceber que estava nu. Tudo isto associado a "específicos umbigos", umbigo que na sociedade ocidental, quando exposto, era considerado um estímulo visual erótico. Entre tantas paixões sucedidas ao eu poético: "já houve outras e tantas / tontas sonsas putas santas / docices de mel os figos específicos umbigos / e caprichentas paixões" (CÉSAR, 2005, p. 65), ele lia/assimilava "Os sertões":

Nos intervalos travam-se os desafios.  
Enterreiram-se, adversários, dous, cantores rudes. As rimas saltam e  
casam-se em quadras muita vez belíssimas.  
Nas horas de Deus, amém,  
Não é zombaria, não!  
Desafio o mundo inteiro  
Pra cantar nesta função!

(...)  
 Pra cantar nesta função,  
 Amigo, meu camarada,  
 Aceita teu desafio  
 O fama deste sertão! (CUNHA, 2000, p. 127)

um livro que narra o mais sanguinolento conflito já acontecido em solo brasileiro e que pode ser considerado um retrato complexo do agreste inóspito, de seu povo sofrido, da etnia complexa, das crenças e tradições nordestinas, intuindo que dessas imagens e memórias da epopeia dos sertões. Deste modo, a imagética dos versos de Chico César permite esse decurso na imaginação de um leitor atento.

Pode-se associar Chico César a Fernando Pessoa, poeta de muitas faces, que, em muitas de suas composições, faz uso de versos de gosto popular, simulando naturalidade e até singeleza. O poeta narra e lastima o descontentamento do ser mortal. A sua precariedade, o seu limite, a dor de pensar, a fome de se suplantar, a dor da alma humana que se vê incapaz de construir e que, confrontando as probabilidades miseráveis com a pretensão desmedida, resigna, paralisa e dissipa a vida no tédio. Sua poesia aponta a despersonalização do poeta fingidor que fala e que se identifica com a própria invenção poética, como inflige a modernidade. A intertextualidade promove o diálogo que possibilita a expressão em distintas linguagens e estéticas, proporcionando uma expansão dos sentidos. Deste modo, intenta-se neste mote fazer um breve enfoque de forma a rastrear, intertextualmente, do ponto de vista das similaridades e/ou dessemelhanças, em linguagens díspares e épocas características o sutil diálogo entre esses dois autores, destacando recursos e elementos basilares de sua criação poética, como a recursividade imagética e o fingimento poético, tendo como foco a temática do amor/amizade, por meio da utilização de recortes na obra em investigação e alguns poemas do poeta português.

À primeira vista, parece não ser possível estabelecer alguma relação entre Chico César e Fernando Pessoa. Na verdade, consistiria, um tanto, em algo excepcional aproximar o consagrado poeta modernista português do musicista, compositor, e poeta paraibano de Catolé do Rocha. Propor este diálogo pode parecer inusitado, porém admissível. Apesar de serem artistas de universos, períodos e artes, aparentemente, diferentes, com concepções de mundo distintas, eles têm a poesia em comum. Por intermédio de uma análise, mais precisamente de

uma analogia intertextual, entre os poemetos 1 e 2 de "Cantáteis: cantos elegíacos de amozade" e nos poemas "Autopsicografia" e "Isto".

O poeta português é evocado em "Cantáteis", também, quando o eu poético compara-se ao Pessoa sem Tejo, em momento de dificuldade: "quando a vaca vai pro brejo / eu sou pessoa sem tejo" (CÉSAR, 2005, p. 39), cuja expressão popular (gíria) refere-se a tempos difíceis, de seca, quando o gado parte em direção a brejos ou terrenos pantanosos em busca de água. Significa uma coisa ruim, uma situação difícil. Chico faz memória ao poema de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa: "O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia", (PESSOA, 1998, p. 31).

quando a vaca vai pro brejo  
eu sou pessoa sem tejo  
dia de mata-galego  
perco completo sossego  
só o meu ego sonhoso  
capitula capitoso  
perante tal infolia  
passageiro na viagem  
do olho do furacão  
colírio na viração  
do ser querido e selvagem (CÉSAR, 2005, p. 39)

Se considerar a existência das relações temáticas e estruturais entre várias grandes obras antigas com a bíblia, com os escritos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que foram utilizadas como padrão de estrutura e de fonte de alusões, personalidades e circunstâncias como *Odisseia*, *Os Lusíadas*, *A divina comédia*, dentre outras, constata-se que a inter-relação de discursos de assinalados períodos ou distintos campos linguísticos não é recente, é possível dizer que ela distingue continuamente a atividade poética, de modo que, em todas as épocas, o texto literário nasceu conexo com outros textos antecedentes, "a literatura sempre nasceu da e na literatura", como diz Kristeva, mencionada por Leyla Perrone-Moisés. Ela acredita também que "Todo texto é a absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos". (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.59-63). Isto acende o intento dessa possibilidade de diálogo entre os dois poetas.

Os dois poemetos escolhidos, intuindo dialogar com o poeta português, demonstram a potencialidade criativa deste autor que, num canto de

sedução com extraordinária polidez, esmerilhando conceitos, sensações, ou ainda, um apurado cenário de figuras cadenciadas e embebidas de significação.

Toda a obra de Chico aborda uma diversidade de temas como a negritude, a intolerância, questões culturais e sociais, dentre outros. Considera-se que a poética apresentada pelo autor no final do século passado e início do século XXI enquadra-o ao gênero lírico-social, não sendo o objetivo de esta análise tratar de todos esses assuntos, e sim dedicar-se ao poema em menção, cuja temática situa-se na tênue fronteira dos sentimentos de amor e amizade, em que a própria linguagem poética é engenho de sedução e conquista da musa evocada no texto, e, assim, como num jogo mesmo de encantamento, surge o sujeito poético cantador.

A poesia de Fernando Pessoa é produto de uma despersonalização e aborda temas como o conceptismo e o idealismo, a dor de pensar, a obsessão do julgamento da lucidez, o eu fragmentário, a melancolia, o fastio, a angústia existencial, a perturbação diante do enigma impenetrável do mundo, a nostalgia do mundo magnífico da infância. Assim, os poemas "Autopsicografia" e "Isto", em análise, sugerem uma pretensão de imprimir uma fragilidade estrutural, no entanto, ocultam uma densidade de conceitos.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 58), "Os poemas também não permitem mais uma leitura unitária, porque ocorre neles um estilhaçamento temático e uma mistura de vários tipos de discurso que desencorajam a leitura homogeneizadora", alusão pertinente nesta análise, a considerar que Fernando Pessoa apresenta em "Autopsicografia" a dialética entre o eu do escritor e o eu poético, personalidade fictícia e criadora, combinações de fato/idealismo, como se pode ver:

#### Autopsicografia

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
 Gira, a entreter a razão,  
 Esse comboio de corda  
 Que se chama coração. (PESSOA, 1996, p. 42)

Pode-se observar, já na primeira estrofe, paralelamente, com o canto 1 de "Cantáteis", a proximidade pela estrutura de versos curtos, porém percebe-se o distanciamento hermético presente no poema do poeta português, tendo em vista que "Autopsicografia", a começar pelo título, sugere uma descrição do estado de espírito do próprio sujeito poético. Evidencia um "eu" consciente, um "eu" psicografado, que se converte numa terceira pessoa, cuja transformação torna o poeta numa personagem do poema. Assim, o título indica uma definição do próprio sujeito poético. O poeta, terceira pessoa, qualquer poeta, aquele que habita. É possível intuir a oscilação entre a ostentação da individualidade de um poeta que tende a dizer "eu" e um anseio de que esse "eu" diga respeito também ao outro, de modo que "o poeta" pode conceber "este poeta" que eu sou, pois o determinante é um demonstrativo ou, ainda "o poeta" indica a classe dos poetas.

A primeira estrofe do poema pode ser dividida em dois momentos. O poema centra-se na dor, pronuncia uma tese no primeiro verso "O poeta é um fingidor." Compõe-se pelos três versos consecutivos, uma configuração de aforismo, em que o ato de invenção poética consiste na demonstração de uma dor, ou seja, primeiro é experimentada uma natureza de verdade genérica, posteriormente é representada por meio da linguagem: "Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente." (PESSOA, 1996, p. 42). Esses versos apresentam uma oposição entre a dor sentida e a dor fingida, sugerindo que esta última seja produto da racionalização da dor sentida. Então, tem-se a essência da teoria intelectualista, que intenta explicar o ato criador. Assim, os quatro primeiros versos apresentam, fundamentalmente, tais elementos discursivos: o poeta como fingidor; a dor que ele finge; a dor que ele sente, de modo que aborda o elemento poeta emissor, fabricante do código, e enquanto que na segunda estrofe a abordagem é "os que leem", isto é, os leitores - receptores, decodificadores, a relação entre o texto e o leitor: os que leem; a dor lida; a dor que eles não têm: "E os que leem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm," (PESSOA, 1996, p. 42). Destarte, o poeta concebe uma

imagem para um referencial, no entanto, ela só é percebida pelos leitores como se refletida num espelho.

"Autopsicografia" contém uma definição de poeta, uma explicitação sobre o fazer poético, a técnica de criação e ainda sobre o processo de decodificação da mensagem poética pelo leitor. O texto apresenta uma relação dicotômica entre realidade e interpretação. O intenso grau de fingimento demonstra a transformação da dor elaborada intelectualmente, isto é, a intelectualização da dor, a capacidade de criação poética. Tem-se no poema uma teorização sobre a poesia.

Esse procedimento sobre a construção da poesia e do ser poeta é percebido em várias estrofes de "Cantáteis" como em:

20

ser preferido e poeta  
é duro como uma seta  
que atravessa a maçã  
peitinho de cunhatã  
no primeiro alvoroço  
é o soldado mais moço  
dizendo adeus à mãinha  
o sol da demanhãzinha  
teme a crueza da guerra  
onde toda a infância encerra  
a dele, a sua e a minha (CESAR, 2005, p.27)

Intui-se nesses versos que o sujeito lírico delineia a ação do poeta, sugerindo ser uma tarefa penosa, que ele compara à dureza de uma flecha que talha a fruta, ao seio de uma menina ou moça principiando a vida adulta, ao guerreiro juvenil que deixa o aconchego da mãezinha, em um amanhecer que desponta confrontando-se com a temida crueldade do combate, em que finda a inocência das personagens do poema, inclusive a do vate, enquanto eu poemático, de modo que se mesclam nesse processo a doçura e singeleza no "peitinho de cunhatã", esta última palavra de origem tupi, que significa menina, moça; da mãinha, que acalenta, com o dardo que fere a maçã, que pode ser lembrada como símbolo da perversidade e, ainda a inexperiência e brandura do jovem soldado, conhecendo a realidade da vida, delineando, assim, os caminhos indispensáveis ao ser poeta na composição do poema.

Então, a dor real, dor perfeita de Platão. A imitação, a mímese de Aristóteles; a dor lida, interpretação do receptor da dor do poeta; a tradução da dor do poeta na, ou não dor do leitor, e o fingimento, que é a representação artística, sugerindo que a linguagem poética não tem compromisso com o real, com a veracidade, porém, apenas com a poesia. Há, no entanto, um comprometimento não factual, a obrigação é, primeiro, estética e figurativa.

A dicotomia entre fato e representação é mantida, ainda na terceira estrofe do poema, porém, em outro nível. A relação entre realidade e fingimento é substituída pela relação razão e coração, por intermédio da linguagem metafórica: "E assim nas calhas de roda", que remete a uma constituição útil, prática, vida autêntica, indispensável, pré-concebida, cotidiano, inescapável, que gera trabalho, que gira sem parar, ligado a um mesmo eixo, voltando, sempre ao mesmo alvo. Isto é, a rotina da vida, as obrigações, o cumprimento de horários, enfim, a figuração da vida real. O "comboio de corda" alude a uma brincadeira, um encadeamento fecundo, um fazer criativo que já é uma reprodução na sua significação primeira, com inúmeras probabilidades referenciais. Ele é o elemento lúdico, inventivo, afetoso, tocante, um "outro" que se tenciona dos sonhos, dos anseios mais íntimos, mais profundos do indivíduo. Observa-se que o elo estabelecido entre coração/sentimento - e uma brincadeira, em que o sentir ilude, diverte a razão, como se o processo de criação fosse um jogo. Assim, tem-se como os principais recursos discursivos entre razão e coração. "Gira, a entreter a razão / Esse comboio de corda / Que se chama coração". A complexa relação dialética entre emoção intelectualização - coração e razão, entre o sentir e o pensar são os dois polos entre os quais se processa a criação poética, isto é, todo o ato criador. O poema, logo, decorre de algo intelectualizado e pensado.

Em "Cantáteis: cantos elegíacos de amozade", de Chico César, canto 1, o poeta surge em primeira pessoa, cujo eu poético mostra-se cordialmente, nascendo com a primitividade inspiradora própria das forças literária e legendária que constroem a história da humanidade, como em jogo próprio de sedução: "sou poeta preferido":

bem antes de ser ferido  
 já era ferido antes  
 não visitou as bacantes  
 as nereidas e as ninfas  
 quis beber de sua linfa  
 esperou e não morreu  
 esse poeta sou eu  
 de lira desgovernada  
 deliro musa amada  
 órfão bisneto de orfeu (CÉSAR, 2005, p. 13)

Já em "Autopsicografia" há um "eu" sugerido pelo título, que se converte numa terceira pessoa "ele", um poeta, mas que pode ser, como já demonstrado, o "eu" que narra, ou referir-se à casta de todos os poetas. Poeta favorito também carrega uma dor latente, pois antes de ser um trovador, possivelmente, fora tocado, leva uma cicatriz, a marca de um amor não correspondido. "bem antes de ser ferido / já era ferido antes". De certa forma, há um fingimento inerente ao sujeito poético que mesmo assim, é capaz de "cantar" sua dor.

Também está presente no poema a evocação à mitologia grega, que com sua diversidade de lendas históricas e narrativas sobre divindades, manifesta-nos a mente humana e seus subterfúgios multifacetados. Atemporais e eternos, os mitos estão presentes na vida de cada pessoa, não importando o tempo e o lugar. Eles corroboram com a percepção das relações humanas e preservam em si a chave para a compreensão do mundo e do pensamento indutivo. Como sugere a utilização dessas alegorias pelo autor, vez que ele lança mão dessas figuras mitológicas, a exemplo de: "não visitou as bacantes", peça escrita por Eurípides, por volta dos anos 400 a.C., que narra a história de Dionísio, deus grego, associado ao vinho e às orgias, e de suas seguidoras, sendo Baco seu nome entre os romanos. Conta que as bacantes se embriagavam e dançavam até chegar a um estado de irracionalidade, em que tudo era permitido, desde sorverem sangue dos animais a andarem despidas pela mata. Não ir às "bacantes" pode ser uma alusão à relação ambígua com o prazer, mesmo em pleno século XXI, depois da liberação sexual, o prazer torna-se admitido para as mulheres, porém ainda continua associado ao corpo, segundo plano, esfera em que o divino não pode manifestar-se. De acordo com a cultura judaico-cristã, o corpo está ligado ao profano. Durante séculos, tudo o



que provinha do corpo deveria ser contido, discrepante do espírito ou do pensamento, estes sim, não só poderiam, mas deveriam ser alargados.

Não frequentou "as nereidas", consta do Dicionário de Mitologia que Nereidas<sup>19</sup> são as filhas de Nereu e de Dóris e eram em número de cinquenta, destacando-se entre elas: Tétis, mulher de Peleu e mãe de Áquiles; Galatéia, amante de Ácis; Cassiopéia, mãe de Andrômeda; Calipso, rainha de Ogígia; Glauca, Clítia, Aretusa, Cimotóe, Pánope, Espio, Cimoe e Climene. Os poetas representavam-nas sob a figura de donzelas que cavalgavam cavalos marinhos e seguravam nas mãos o tridente de Netuno, ora com uma coroa, ora com um pequeno delfim. Às vezes representavam-nas com caudas de peixes. Portanto, figuras mitológicas, reverenciadas como ninfas do mar, gentis e generosas, sempre dispostas a socorrer os marujos em perigo. Por sua formosura, elas ainda só iam domar os corações dos homens, "nem as ninfas"<sup>20</sup>, na mitologia grega, espécie de divindades femininas menores, eram ligadas aos elementos da Natureza, habitavam os campos, lagos, montanhas e bosques, sendo responsáveis por levar alegria e felicidade para as pessoas. Eram filhas de Júpiter, dotadas de rara beleza. Representavam o dom de fertilidade da natureza, comumente representadas por uma jovem nua. Assim, esses recursos imagéticos reportam à valorização do corpo da mulher, marcando o erotismo recorrente em todo o poema. Entretanto, o eu poético não se abate ao desfrute dos deleites e fascínios, que perturbam o ser mortal, "e quis beber de sua linfa", desejou beber direto da água da fonte, que infere à construção poética, igualmente como o elemento do poema do poeta português em menção.

E o artista resiste e vive, suplantando os deuses, o tempo e a história, sugerindo a atemporalidade e permanência da poesia: "esperou e não morreu/esse poeta sou eu". Uma linguagem que transpõe as fronteiras dos idiomas, das culturas, das identidades e da língua, para se fazer poema. De inspiração, talvez, movida pela emoção, o eu lírico em desvario conjectura a imagem da amada "de lira desgovernada / delírio musa amada".

---

<sup>19</sup> VICTORIA, Luiz Augusto Pereira. Dicionário Básico de Mitologia: Grécia, Roma, Egito. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p.104.

<sup>20</sup> Idem p.106.

O poeta que surge no poemeto parece desvalido, desprovido do auxílio dos deuses, não pertencia à classe de poetas gregos, "órfão bisneto de orfeu", na mitologia grega:

Orfeu - teólogo, poeta e músico célebre, era filho de Eagro, rei da Trácia, e da musa Calíope. Segundo outros, era filho de Apolo e Clio. Tomou parte na expedição dos Argonautas e visitou o Egito. Os sons melódicos de sua lira domavam as feras que vinham deitar-se-lhe aos pés. Tendo sua mulher Eurídice sido picada por uma serpente, Orfeu desceu aos infernos para buscá-la e obteve, com a doçura de seus cantos, que as divindades infernais lhe permitissem levar Eurídice, sob a condição de não voltar para trás enquanto não houvesse transposto o limite do império das sombras. Orfeu transgrediu esta ordem e nunca mais tornou a ver Eurídice. (VICTORIA, 2000, p. 111)

Era considerado o poeta mais talentoso que já viveu. Conta-se também que, quando tocava sua lira, os pássaros interrompiam o voo para escutar e os animais selvagens perdiam o medo, e as árvores se arcavam para pegar os sons no vento. Logo, o poeta que se vislumbra no texto pertence a outra geração, no entanto, mantém o diálogo repleto de vigor e originalidade contemporânea com a "Odisseia" de Homero, permitindo, desta forma, uma audaciosa inter-relação entre o Orfeu que desce em busca de Eurídice, sua amada, e o cantador que perambula a procura de sua musa/amada, reportando à ancestralidade, à atemporalidade, bem como situa o eu poético na realidade que vive, "esse poeta sou eu". Poder-se-ia discorrer muito sobre este tópico, no entanto, tal recorte, possivelmente, esclarece o papel do mito aqui referenciado.

A afirmação de Roland Barthes de que "A palavra é um objeto sensual, núcleo de onde pode expandir-se todo um movimento textual, ou inversamente, concentração ideal, lugar onde se condensa todo um pensamento". (Barthes, 2013, p. 82) pode ser facilmente observada no poema em elucidação, vez que se percebe uma desconstrução e/ou deslocamento da linguagem, como se trapaceasse a sintaxe clássica, ignorando a hierarquia imposta, a exemplo da ausência de maiúsculas, da pontuação gráfica, de conectivos, assim como o uso de inversões e neologismos, dentre outros recursos linguísticos, quão palavras dançarinas que surgem como imagens, produzindo o tom dos versos, imprimindo mobilidade e musicalidade, que dão leveza e resultam no prazer do texto. Este

desconstruir pode ser compreendido em "Autopsicografia", com o eu desfragmentado, a dialética entre o eu do autor e o eu lírico, como um autorrevelar. O título, por si mesmo, insinua a intenção racional da poesia de Pessoa, como já acenado, vez que ele narra o funcionamento de seu pensamento no ato da criação, sendo que a dor é manifestada como uma técnica de fingimento. A dor transforma-se por meio do pensamento do poeta, isto é, na invenção poética, a dor é uma criação ficcional, é o poema. "O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente." (PESSOA, 1996, p. 42).

Na esteira de Julia Kristeva, que toma por base a teoria do dialogismo de Bakhtin, que é fundamentada numa visão filosófica, a qual contrapõe o pensamento aristotélico, próprio do discurso monológico, em que o núcleo controlador do monologismo é imutável: lei, verdade, Deus, enquanto que "o centro regulador do dialogismo é móvel", em virtude de compor-se pelos entrecruzamentos do sujeito enunciator com a expressão poética, e ainda sob a perspectiva das relações intertextuais entre textos do mesmo autor, ou seja, a denominada intertextualidade restrita, demarcação feita por Jean Ricardou<sup>21</sup>, que estabeleceu uma discriminação entre intertextualidade geral, isto é, relações de texto de autores diferentes e a primeira, restrita. Tendo em vista a unidade de uma obra e a noção de autor, Ricardou distinguiu uma intertextualidade externa, que compreende a relação de um texto com outro texto, e uma intertextualidade interna, compreendida como relação de um texto consigo mesmo, e reconhecendo a existência, a par da intertextualidade geral e da intertextualidade restrita, numa intertextualidade autárquica, que Gérard Genette<sup>22</sup> designara de autotextualidade, considerando o conjunto das relações plausíveis de um texto consigo mesmo, o setor do autotextual pode ser explicitado pela reprodução de dois pares de texto.

Neste contexto, traz-se à baila "Autopsicografia" e "Isto", do autor português, que, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, "Em nossa língua, um

---

<sup>21</sup> Escritor e teórico francês, conhecido principalmente como teórico do Novo Romance Francês. Não dissocia, entretanto, a teoria da prática da escritura.

<sup>22</sup> Crítico literário francês e teórico da literatura, que construiu a sua própria abordagem poética a partir do cerne do estruturalismo. É um dos responsáveis pela reintrodução do vocabulário em uma retórica crítica literária, por exemplo, termos como Tropo e metonímia. Adicionalmente seu trabalho sobre narrativa, mais conhecido em Inglês através da seleção Narrativa do Discurso: um ensaio em Método, tem sido de importância.

exemplo particularmente interessante de dialogismo é o da obra de Fernando Pessoa, onde os heterônimos compõem uma verdadeira polifonia". (PERRONE-MOISÉS, 1993). E, aludindo a Bakhtin:

Para Pessoa como para Dostoievski, os liames estilísticos essenciais não são os que existem entre as palavras no quadro de um enunciado monológico, mas os liames dinâmicos intensos entre enunciados, entre centros discursivos autônomos e independentes, liberados da ditadura verbal e interpretativa de um estilo monológico, de tom único. (PERRONE-MOISÉS, 1993).

A possibilidade de autotexto pode ser sugerida nos poemas em tela, vez que, em "Isto", depara-se com o tema do fingimento e da criação artística e da racionalização dos sentimentos, ou seja, o eu poético sente com a imaginação, não usa o coração: Dizem que finjo ou minto/Tudo que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto/Com a imaginação. / Não uso o coração." (PESSOA, 1996, p. 43), tal como a abordagem do primeiro poema: "O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. (PESSOA, 1996, p. 42)

Apresentam a relação entre o artista e o fazer poético, assim como a fragmentação do eu. O mesmo processo de transformação é retomado no poema Isto. Sendo pertinente mencionar o que Perrone-Moisés classifica como exemplificação perfeita da prática da intertextualidade, a paródia de Lautréamont: "Chegamos cedo, nada foi dito". "Para o poeta nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar do sentido." (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63).

O diálogo entre os dois poemas pode ser observado, haja vista possuir o mesmo foco, a teoria da criação poética, sugerindo, até, que a afirmativa "dizem que finjo ou minto / Tudo que escrevo" (PESSOA, 1996, p. 42), seja um retorno a conjecturadas censuras surgidas de prováveis interpretações de "Autopsicografia". A impressão que se tem é de que o sujeito poético rebate, na primeira estrofe, que o seu fingimento não é propriamente mentira, porém, é uma conclusão importante, como se esse fosse um predestinado da sensação e da imaginação, enquanto que, no primeiro apresenta-se a distinção entre sensação, dor sentida, e fingimento, dor imaginada, no segundo texto, puramente sente com a imaginação. De certa forma, sugere que há um esquecimento do eu lírico, neste poema, de que a sensação, coração, era o ponto de partida de "Autopsicografia". Todavia, não esquece,

simplesmente alcança, no momento da criação poética, a síntese da sensação com a imaginação, predominando esta, por ser intelectual, operada pela razão. De tal modo, a construção poética não é elaborada no campo do sentimento, o artista não usa o coração, basta-lhe a imaginação. O poema surge aqui como reflexão do sensível e do intelectual.

Isto

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.

Tudo o que eu sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como um terraço  
Sobre outra coisa ainda.  
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê! (PESSOA, 1996, p. 43)

Vê-se que em "Isto" há a negação de que o eu poético dissimula ou engana, a alegação de que o ato é a racionalização das emoções à procura de algo mais esplêndido, mas inacessível. Assim, o verso "Dizem que finjo ou minto" tem aqui o significado que lhe conferem os que falam que o poeta finge, ou seja, não é sincero, falta à verdade, como se depreende da disjuntiva "finjo ou minto". Esta acepção é pejorativa e tem correspondência com a utilização conhecida da expressão pessoa dissimulada, isto é, falha de verdade. Em virtude disso, a figura dramática precipita-se a negar esse sentido ao seu fingimento: "Eu simplesmente sinto / Com a imaginação, / Não uso o coração" (PESSOA, 1996, p. 43). O fingimento é, pois, o trabalho intelectual que tudo transfigura, por intermédio da imaginação. Os sentimentos estão nessa transfiguração inventiva, em que floresce a poesia, de modo que a expressão "não uso o coração" não tem sentido exclusivista, não significando que o eu poético não parta das sensações, que jamais utilize o coração, mas, sim, o que almeja demonstrar é que as impressões, o coração, não são o

campo onde se elabora a grande poesia, mas na inteligência, na imaginação. Também a arguição de que a ação da escrita distancia-se da realidade, intelectualizando os sentimentos e formando uma nova realidade, a arte. "Sinto com a imaginação". A demonstração da intelectualização do sentimento.

A segunda estrofe do poema compõe uma ratificação do teor da primeira parte, abalizada na experiência vivida. Todas as reservas da sua vida. "Tudo o que sonho ou passo, / O que me falha ou finda". E permitido observar na expressividade da comparação "como que um terraço" (PESSOA, 1996, p. 43), a representar as aparências que ocultam a realidade mais esplêndida. No entanto, o eu poético não afasta o terraço da beleza que ele esconde: as contingências da vida são como um terraço com tudo o que ele encobre de mais suntuoso. Parece aludir que nele a inteligência-imaginação, num excepcional ato de fusão, abarca ao mesmo tempo as expectativas e os fracassos da sua vida, o terraço, isto é, as aparências e as belas realidades poéticas, a essência pura da poesia criada pelo fingimento. São como que um terraço sobre outra coisa ainda, ou seja, o mundo real, "terraço", é reflexo de, "sobre outra coisa ainda", um mundo ideal, "essa coisa é que é linda", concepção oculta ou platônica, mundo que deslumbra o eu poético. Essa coisa são os dados da imaginação, é a transfiguração artística operada pela inteligência-imaginação. Constata-se, ainda, que a grande emoção de natureza intelectual que o eu lírico colocava naquilo que ele considerava o suporte, o cerne da poesia: "Essa coisa é que é linda". Assim, a situação a que chega o poeta: "livre do meu enleio", desatado do tema, há um ato de fingimento de pura elaboração estética e o leitor que sinta o que ele comunica apesar de não sentir "Sentir? Sinta quem lê".

Em forma de acabamento, "Por isso...", o poema apresenta um eu lírico que garante que escreve "em meio / do que não está ao pé", sugerindo que o que está ao pé são as sensações, é o mundo das aparências, o que não está ao pé é o mundo da inteligência, lugar das realidades castas, do pensamento transformador, que sublima as percepções ao plano da literatura, da poesia. A arte poética surge da abstração do mundo sensível.

Apenas quando o eu poético é "Livre do meu enleio", do mundo sensível, do coração, é que pode acontecer o milagre da poesia. Intuindo que, somente com os poetas de alto nível é que esse prodígio se concretiza, na plenitude, pois não usa o coração, porque está liberto do seu enleio e sério do que

não é sério, ou seja, livre do mundo sensível, das aparências. O verso "Sério do que não é", intencionalmente utilizado para intensificar a ideia do verso anterior, denotando que, o sujeito poético considera sério quem, tem capacidade de se afastar do plano sensível, do accidental, para se concentrar no mundo intelectual, das essências, de forma que a perfeição se encontra no nível espiritual e não no nível do humano.

A interrogação retórica utilizada para encerrar o poema "Sentir? Sinta quem lê!" é uma exclamação de sentido irônico-depreciativo, podendo-se dizer que este verso responde, ironicamente, ao "Dizem que finjo ou minto" do início do poema. Assim, o eu lírico não sente, a tarefa de sentir é dos leitores, os decodificadores. Tudo acontece no mundo inteligível, da ideia, no mundo interior. Esse verso interrogativo-exclamativo alude ao fechamento de um circuito principiado no primeiro verso, admitindo uma reflexão a uma dinâmica intelectual que fica a alargar-se no pensamento do leitor, assinalando, assim, o diálogo com o poema "Autopsicografia", autotextualidade já mencionada. Igualmente, como no primeiro poema do poeta português aqui em estudo, "Isto" apresenta vocabulário simples, porém, traz certa opacidade da mensagem poética, em que, certas palavras, embora de sentidos denotativos vulgaríssimos, estão carregadas, no contexto, de conotações, originando a plurissignificação.

Em:

2

eu pra cantar não vacilo  
digo isso digo aquilo  
digo tudo que se disse  
digo vaneza recife  
fortaleza que se abre  
quero que o mundo se acabe  
se não disser o que sinto  
digo a verdade, minto  
vertente me arrebatada  
minha voz é serenata  
labareda e labirinto (CÉSAR, 2005, p. 14)

é possível observar a correspondência com "Isto", na estrutura dos versos curtos, nos recursos lexicais simples, que embora de sentido denotativo, apresentam termos carregados de conotações, atribuindo o caráter plurissignificativo de muitas palavras.

Tem-se no primeiro verso a apresentação de um sujeito poético trovador, em primeira pessoa "eu pra cantar não vacilo" (CÉSAR, 2005, p. 14). Atentando para o significado dicionarizado do infinitivo utilizado no verso, é possível interpretar que o simples verbo cantar que é verbo transitivo, significando emitir, com a voz, sons musicais. Também significa produzir certos ruídos que formam harmonia, exemplo: a água canta no córrego. Cantar pode denotar ainda celebrar por meio de versos como em: Camões cantou as glórias de Portugal. Popularmente, cantar pode significar seduzir com palavras ou maneiras hábeis. E cantar quando intransitivo pode significar produzir vocalmente sons musicais e está relacionado ao sentido de difundir, de fazer ecoar a poesia, sem nenhuma hesitação, ou seja, o canto do eu lírico retine em verso. Assim, o assunto do poema sugere ser a construção poética.

O verbo "dizer" é usado na primeira pessoa, de forma cíclica, "digo isso... aquilo... tudo", qualquer coisa, tudo que já foi dito "que se disse", sugerindo que o poeta pode falar através do canto. Há articulação de um jogo poético intencional que transporta o eu poético de um continente, outro mundo, outra civilização: "digo veneza recife", Veneza, cidade famosa pela sua história, pelos canais, museus e monumentos, situada no nordeste da Itália, foi considerada uma das mais importantes cidades da Europa, porém, contrastando com Recife, a capital pernambucana, conhecida como a Veneza Brasileira, graças à semelhança fluvial com a mencionada cidade europeia, de modo a permitir o entendimento de que a comparação ressalta a exaltação da cidade nordestina.

A utilização do termo fortaleza - "fortaleza que se abre" - pode ser uma alusão à força do trabalho artístico do povo cearense, a força da arte que se propaga na voz do cantador repentista, pois, etimologicamente, Fortaleza em latim Fortitudine, em português significa: força, valor, coragem, cujo lema da cidade está presente em seu brasão, e sua toponímia é uma referência ao Forte Schoonenborch<sup>23</sup>, construído pelos holandeses, em meados do século XVII. Também pode significar a cidade que acolhe todas as pessoas e que se abre para o progresso.

---

<sup>23</sup> O Forte Schoonenborch localizava-se à margem esquerda da foz do Riacho Pajeú, sobre o monte Marajaitiba, na cidade de Fortaleza, Ceará. Foi o embrião da atual capital da Terra da Luz (Ceará) - [http://pt.wikipedia.org/wiki/Forte\\_Schoonenborch](http://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_Schoonenborch).



De qualquer forma, o eu lírico vai apregoando a sua poesia "quero que o mundo se acabe", denotando um jogo lúdico, a capacidade de brincar com as palavras. Nos versos "se não disser o que sinto / digo a verdade, minto", percebe-se que o importante é o fazer poético, o foco. Como em "Autopsicografia", é a teoria da criação poética, isto é, a teoria do fingimento poético, em que brota a poesia. Em nome do engenho da arte, se for necessário, o eu lírico inventa / mente. Assim, a correspondência com "Autopsicografia", em que o eu poético fala na terceira pessoa, denotando que a proposição exposta tem aplicação genérica, é uma técnica verificável em todo verdadeiro poeta, o sentir e o fingir, com "Isto", em que o sujeito poético fala na primeira pessoa, como o eu lírico de "Cantáteis", e não há frase alguma de caráter axiomático, de aplicação universal.

O verso "vertente me arrebat" é uma possível alusão à comunidade quilombola, denominada Vertente, localizada no estado da Paraíba, terra de origem de Chico César, reportando às questões étnicas e culturais, trazendo em memória, por intermédio de seu canto, a exaltação da cultura negra, presente na formação do povo brasileiro. Ou ainda alude ao verbo verter, sugerindo que a poesia é melodia suave que transborda, resvala na voz do cantador - "minha voz é serenata". Esse desvio pode ser sugerido, com base na afirmação de Barthes asseverando que "as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa." (BARTHES, 2013, p. 21). Há uma grande chama "labareda" e "labirinto" em que o eu lírico se perde, inferindo que o ato criador é composto de tensão, não havendo linearidade. O processo da construção poética é labiríntico.

Essa incursão feita por intermédio de recortes na obra poética de Chico César e Fernando Pessoa permitiu perceber que os dois poetas apresentam o estilo e linguagem com preferência pela métrica curta, léxico simples, natural, em que é notória a preocupação com a expressividade, a musicalidade, o ritmo, a rima; o gosto pelo popular; temática, que trata da própria construção poética; processo de ruptura com a tradição, característico do modernismo; complexidade; recursos imagéticos; dualismo, dicotomia entre fato e representação; a utilização de antíteses, trocadilhos, paradoxos e metáforas, o dialogismo entre razão e emoção e a intelectualização do sentimento. Entretanto, distanciam-se pela ruptura total, quando Chico César abole o uso de toda e qualquer pontuação gráfica, bem como de grafia

de maiúsculas, mesmo em substantivos próprios. E, ainda, aproximam pelo reporte aos mitos.

Deste modo, infere-se que o diálogo é perfeitamente possível, seja pela semelhança, ou pelo distanciamento, o que é permitido por meio da literatura, pois, como diz Barthes:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 2013, p. 17)

Dada a multiplicidade de temas, riqueza de engenho poético do poeta português, como se pode verificar nos poemas "Autopsicografia" e "Isto", Fernando Pessoa figura entre os poetas elegíacos. Criador da heteronímia, que tem várias expressões e contradições. O processo heteronímico só se realiza com a perda total da identidade, torna-se sem nome e sem corpo para tornar-se outro ser, como se lê em "ir para a morte como para casa" (PESSOA, 1931-1935, p. 449). Sendo a elegia um gênero de marcada presença na poesia de Pessoa.

No poema que segue, escrito por Fernando Pessoa em setembro de 1933, pouco mais de dois anos antes da sua morte, o sujeito elegíaco, entrevendo o retorno a sua terra de origem, toma novamente a direção de um caminho que ele mesmo, desde a meninice, percorrera até ao eu presente que, sendo ainda ele, já não é ele, mas que descoberto no caminho onde ficou retirado da temporalidade, merece ser inquirido, isto é, o poema apresenta um regresso a si.

A criança que fui chora na estrada.  
Deixei-a ali quando vim ser quem sou;  
Mas hoje, vendo que o que sou é nada,  
Quero ir buscar quem fui onde ficou. (LAGE, 2010, p. 251)

O regresso ao país natal, contudo, não se mostra viagem fácil, haja vista que, perante a criança que foi e que hoje contempla perdida, o sujeito não sabe como ir buscá-la, já não sabe de onde veio nem onde está, e "de o não saber, prossegue Pessoa, a sua "alma está parada"; cômico da sua perda, busca elucidá-la: "quem errou / a vida tem regressão errada". Ainda assim, o poeta está ciente das

virtudes da *contemplatio*, da sua capacidade de, ao olhar de novo as coisas vividas, ao focá-las densamente, revivê-las:

Se ao menos atingir neste lugar  
Um alto monte, de onde possa enfim  
O que esqueci, olhando-o, lembrar,

Na ausência, ao menos, saberei de mim,  
E, ao ver-me tal qual fui ao longe, achar  
Em mim um pouco de quando era assim. (LAGE, 2010, p. 251)

Apreciando algo que se esquecera ou se perdera, especulando-o, isto é reproduzindo-o no “alto monte”, panorâmico legado do romantismo, refaz-se o caminho de volta a casa – de volta a si mesmo, de volta à identidade incerta e decomposta, recentrando-a. Distante de si mesmo, longe do ser, o indivíduo vive na mentira e na utopia. A sua consciência é um “traje”: “Que é feito dessa minha inconsciência / que a consciência, como um traje, veste?” Dilema recolocado na suposição “ser consciente é talvez um esquecimento”.

Sendo a perda da infância uma perda da identidade, esta se revela fonte de angústia ontológica do sujeito, desencadeando a meditação e a torrente interrogativa próprias da elegia:

Porque esqueci quem fui quando criança?  
Porque deslembro quem então era eu?  
Porque não há nenhuma semelhança  
Entre quem sou e fui?  
A criança que fui vive ou morreu?  
Sou outro? Veio um outro em mim viver? (LAGE, 2010, p.251)

Como se pode constatar, a poesia de Fernando Pessoa percorre os distintos estilos e gêneros e perpassa os caminhos do sujeito:

Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. (PESSOA, 1992, p. 16)

Interessa discutir, ainda, o papel da elegia na modernidade, considerando que este gênero poético pode ser de modo superficial associado a

uma composição poética de cunho lastimoso, isto é, é a elegia, na modernidade do ocidente, um estilo poético cujo elemento distintivo centra-se na temática do lamento, da consternação, dos desapontamentos existenciais, como se pode constatar em Vinícius de Moraes, importante poeta brasileiro. Sua poesia enveredou-se para uma estética mais moderna, valorizando o tempo presente, as ocorrências habituais e manifestando um intenso sensualismo erótico. Entretanto, em suas composições o erotismo manifesto oscila entre as aflições do pecador, com o catolicismo, e as aspirações de liberdade do homem alegre pervertido. Essa relação conflituosa e dialética entre o divino e o profano resulta, seguramente, em uma poética que objetiva a descoberta dos caminhos e os descaminhos do amor carnal. Vinícius escreveu cinco elegias que são representativas da fase de transição entre as duas tendências contraditórias de sua produção poética, uma mais mística e a outra, mais cotidiana, de acordo com o falar do poeta. Na "Elegia desesperada", a seguir, é possível observar a aproximação do poeta com os acontecimentos do cotidiano:

Alguém que me falasse do mistério do Amor  
 Na sombra – alguém! alguém que me mentisse  
 Em sorrisos, enquanto morriam os rios, enquanto morriam  
 As aves do céu! [...]  
 [...]
 O desespero da piedade  
 Meu senhor, tende piedade dos que andam de bonde  
 E sonham no longo percurso com automóveis, apartamentos...  
 Mas tende piedade também dos que andam de automóvel  
 Quando enfrentam a cidade movediça de sonâmbulos, na direção.

Tende piedade das pequenas famílias suburbanas  
 E em particular dos adolescentes que se embebedam de domingos  
 Mas tende mais piedade ainda de dois elegantes que passam  
 E sem saber inventam a doutrina do pão e da guilhotina.

Tende muita piedade do mocinho franzino, três cruzeiros, poeta  
 Que só tem de seu as costeletas e a namorada pequenina  
 Mas tende mais piedade ainda do impávido forte colosso do esporte  
 E que se encaminha lutando, remando, nadando para a morte.  
 [...]
 Tende piedade dos barbeiros em geral, e dos cabeleireiros  
 Que se efeminam por profissão mas que são humildes nas suas  
 carícias  
 Mas tende mais piedade ainda dos que cortam o cabelo:  
 Que espera, que angústia, que indigno, meu Deus!

Tende piedade dos sapateiros e caixeiros de sapataria

Que lembram madalenas arrependidas pedindo piedade pelos  
sapatos  
Mas lembrai-vos também dos que se calçam de novo  
Nada pior que um sapato apertado, Senhor Deus.

O eu-lírico prossegue pedindo piedade para os políticos, as mulheres, a moça feia, a mulher na hora do parto, as desquitadas, as casadas, as primeiras namoradas, a todos os sofredores, enfim, a ele também. Assim, o poema encerra-se com um grande clamor.

Tende piedade dos homens úteis como os dentistas  
Que sofrem de utilidade e vivem para fazer sofrer  
Mas tende mais piedade dos veterinários e práticos de farmácia  
Que muito eles gostariam de ser médicos, Senhor.  
[...]  
Tende piedade, Senhor, das santas mulheres  
Dos meninos velhos, dos homens humilhados – sede enfim  
Piedoso com todos, que tudo merece piedade  
E se piedade vos sobrar, Senhor, tende piedade de mim! (MORAES, 1960, p.73)

Nesse período há grande aproximação da poética de Vinícius com o mundo real, passando a preocupar-se com temas diários, com um enfoque mais simples da vida e mais lasciva das temáticas que versam a respeito do amor e da mulher. Igualmente, a linguagem que o autor lança mão transforma-se, aproximando-se mais da naturalidade, com emprego do verso livre, para um diálogo mais direto e mais dinâmico com o leitor. Embora sua composição tenha sido, desde o início, marcada pela entonação clássica e pela preferência pelo soneto, Vinícius passa a demonstrar uma maior proximidade da sua poética com as propostas dos modernistas de 1922, de modo que as elegias apontam para o início da mudança não só nas temáticas, bem como na estruturação mais livre dos poemas, tanto em relação às rimas, quanto às métricas, a exemplo do seguinte fragmento de "Elegia quase uma ode": "Meu sonho, eu te perdi; tornei-me em homem / O verso que mergulha o fundo de minha alma / É simples e fatal, mas não traz carícia.../ Lembra-me de ti, poesia criança, de ti / Que te suspendias para o poema como que para um seio no espaço."

Em se tratando de elegia na contemporaneidade ocidental, reporta-se a Carlos Drummond de Andrade, considerado um dos maiores poetas da nossa literatura, cuja poética compõe-se de temas políticos, da angústia do ser humano e

das guerras, da solidão, do mundo frágil e dos seres solitários e impotentes diante do sistema, cujas facetas da sua poesia, de certa forma, em um universo em que se apreciam as desordens, mormente as quais não resultam em aprendizados, mas, sim, em destruição; a automatização da humanidade, a falsidade, o cinismo, a apatia. Compete ao trovador, romântico e angustiadamente, em razão de sua impotência, cantar, como ninguém, o mundo tal como ele é, haja vista o poeta não poder transformá-lo, sozinho. Em "Elegia do Rei do Sião", Drummond relembra a temática triste desta espécie poética, mas numa forma livre, embora se possa notar alguma ressonância de rimas internas e certa ironia: "(...) Pobre rei de Sião, que Camões não cantou / Amou três mulheres em vez de dez mil / e nenhuma lhe deu um filho varão. (...)" (DRUMMOND, 2010, p. 42); e há também a "Elegia 1938" a seguir transcrita, poema lírico de tom suave e melancólico, canto de lamúria, que expõe as características do matiz e temática da poesia drummondiana:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,  
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.  
Praticas laboriosamente os gestos universais,  
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

O poema aborda questões sobre o cotidiano do ser humano que se ocupa com atividades que lhe impedem de ter uma verdadeira vida, considerando que o princípio do mundo não proporciona a ele qualquer exemplo, nada que realmente valha a pena, o homem é o maior artífice desse universo, para o qual trabalha, implicando indiretamente em sentir calor, frialdade, ter carência de dinheiro, fome e desejo sexual, ofertando sua incongruência ou tamanha a cegueira, "Trabalhas sem alegria para um mundo caduco".

A ação de trabalho não traz satisfação a esse ser que constrói e contribuiu para o sistema capitalista, que prima pelo capital, em detrimento do humano, sujeito este que não recebe nada em troca de sua produção, mesmo sendo um trabalhador cegamente dedicado. Assim, os temas abordados na elegia são, espantosamente, contemporâneos.

Heróis encham os parques da cidade em que te arrastas,  
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.  
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze  
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra  
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.  
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina  
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas  
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.  
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.  
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota  
e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.  
(DRUMMOND, 1983, p. 85)

Na segunda estrofe aparecem os heróis, com uma sutil ironia, fazendo apologia à virtude, no entanto, concebem guerras e mortes, ao altruísmo, porém, são presunçosos, ao sangue-frio, mas propagam animosidades: "Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas, / e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção", discurso que coopera e confirma a real intenção do sistema e de seus autores: ofuscar, desindividualizar a pessoa humana ao mais alto nível, a fim de facilitar o engodo, de modo que o discurso feito aos iludidos operários difere da atitude dos "heróis". Os homens de prestígio têm direitos que os simples mortais não possuem, a exemplo de: "À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze / ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas," e, seguramente, nunca permitiriam ter suas regalias destituídas em benefício de outrem, vez que não admite, muito menos enxerga a alteridade do próximo,

Os versos: "Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra" expressam visível e inevitavelmente a impotência do homem, sendo este o único meio de escapar da sua realidade, subterfúgio. Deste modo, a noite tem o poder de exterminar os resquícios deixados pelo dia, e o sono é comparado à morte, o que permite uma alusão a Petrarca, segundo o qual "a morte assemelha-se a um doce dormir." Para o eu elegíaco: "e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer." Entretanto, a fuga é transitória, considerando que, ao abrir os olhos, o indivíduo depara-se com o que ou como era antes, pois: "Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina / e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras", grafada com maiúsculas, a Grande Máquina vive, é

legítima, e, tendo em vista seu caráter invisível e imaterial, torna-se difícil ao homem lutar contra ela, denotando a pequenez e insignificância do ser mortal diante do majestoso sistema.

Com efeito, Drummond lança mão de uma metáfora do homem, tal qual ele é, em que mortos, na quarta estrofe, possivelmente, equivalem aos indivíduos postos nesta condição não humana: "Caminhas entre mortos e com eles conversas / sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito." Um ser humano inerte, automatizado, resignado, como se morto permanecesse, posto que o diálogo está sempre direcionado ao futuro, com perspectiva dilatada. Surgem mais subterfúgios, em que os momentos de amor e período de sementeira, isto é, percepções sensíveis e fecundas são barganhadas por deleites efêmeros e infrutíferos: "A literatura estragou tuas melhores horas de amor. / Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.", expressando, ainda, de fato, o pensamento de muitos, quanto à inutilidade da literatura.

Destarte, resta ao ser humano, por infelicidade, condescender-se, prorrogar para o século vindouro a prosperidade coletiva: "Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva.", aceitar os desígnios contra os quais não se pode lutar, pois sozinho não é possível derrotar o sistema, que é o corresponsável por tudo ou por coisa nenhuma: "Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.", Manhattan, símbolo do sistema capitalista, no passado e, ainda, nos dias atuais. Logo, resta ao homem, por conseguinte, a revolta refreada, a incompetência, a frustração.

Por analogia, tendo em vista a época em que o poema foi escrito, 1938, ano ao qual a composição faz referência, isto é, um ano antes da Segunda Guerra Mundial, período em que os poderosos ditavam e os subalternos, apenas, deveriam cumprir ordens, em que homens cegos ou apáticos condescendentes com a sua condição atual, de opressão, robotização, subjugamentos e mortes, um tempo semelhante à conjuntura vigente de servilismo, de autócratas simulados, de falsa-democracia, de batalhas inexplicáveis, de ausência de preparo e colaboração coletiva. Período, sobremaneira e, por conseguinte, de desenganos, pois sozinho, por maior que seja o desejo de mudança, de derrubar muros, não se pode explodir Nova Iorque, "Manhattan" marco, até a época presente, de superioridade, do



capitalismo, de imperialismo; raízes, embora, de modo indireto, de grandes males dos povos.

Assim, a Elegia é um apontamento, um canto e uma revelação do temor do poderio militar, dos dominadores e dos democratas. Isto é, uma voz destoante, da qual nascem libertações, no entanto, são libertações inválidas, que não modificam o mundo, visto que são libertações subjetivas e egocêntricas. Sugere-se que a real libertação incorreria de uma combinação de vozes destoantes, porém harmônicas, o que seria, possivelmente, uma utopia, que, ainda é, sem medo de errar, mais aceitável do que a cegueira e o descaramento.

Zygmunt Bauman, em 'Modernidade líquida', aborda a emancipação do sujeito, levantando questões atinentes à liberdade subjetiva e objetiva, aproveitando a reflexão de Herbert Marcuse<sup>24</sup>:

Em relação a hoje e à nossa própria condição, creio que estamos diante de uma situação nova na história, porque temos que ser libertados de uma sociedade rica, poderosa e que funciona relativamente bem... O problema que enfrentamos é a necessidade de nos libertarmos de uma sociedade que desenvolve em grande medida as necessidades materiais e mesmo culturais do homem - uma sociedade que, para usar um *slogan*, cumpre o que prometeu a uma parte crescente da população. E isso implica que enfrentamos a libertação de uma sociedade na qual a libertação aparentemente não conta com uma base de massas. (BAUMAN, 2001, p. 23)

para inferir que raros indivíduos ansiavam ser libertados, menos ainda encontravam-se predispostos a agir para a tal emancipação. Havia uma incerteza de como a libertação da sociedade poderia diferenciar-se do Estado em que estavam. E, libertar-se, literalmente, significa soltar as amarras de qualquer forma de barreira que interrompe ou "impede os movimentos", poder mover-se e agir, e "sentir-se livre" dos obstáculos, livre para movimentar-se, de acordo com os anseios, "significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir." (BAUMAN, 2001, p. 24) É possível, por conseguinte, chegar e manter esse comedimento por meio de duas formas distintas: "ou reduzindo os desejos e/ou a imaginação, ou ampliando a nossa capacidade de ação." (BAUMAN, 2001, p. 24). Observou-se, ainda, que, em atingido o "equilíbrio", e enquanto ele permanecer, libertação é um lema sem

<sup>24</sup> Herbert Marcuse, 1898/Berlim-1979/Frankfurt, influente sociólogo e filósofo alemão naturalizado norte-americano, pertencente à Escola de Frankfurt.

significação, em virtude de faltar-lhe "força motivacional".

Com base nessas reflexões, Bauman faz a distinção entre liberdade "subjettiva" e "objetiva", bem como entre a necessidade de libertação subjettiva e objetiva. A considerar que a vontade de aperfeiçoar possa não ter sido exitosa, ou nem tenha tido chance de acontecer, em detrimento da pressão da realidade, na prática da busca humana do prazer da felicidade, pois os intentos, fossem esses de fato experimentados ou simplesmente idealizáveis, foram "adaptados ao tamanho da capacidade de agir e particularmente à capacidade de agir razoavelmente - com chance de sucesso." (BAUMAN, 2001, p. 24). De outra forma, é possível que pelo controle direto das intenções, um meio de "lavagem cerebral", jamais seria possível alcançar e aferir os "limites da capacidade objetiva" de ação, muito menos ainda, compreender, primeiro, tais intentos, finalizando-se, deste modo, a pô-los aquém do "nível da liberdade objetiva."

Neste sentido, a distinção entre liberdade objetiva e subjettiva levanta questões complexas como "fenômeno *versus* essência", de cunho filosófico diverso, tais como a probabilidade de que o que se sente como liberdade não seja realmente liberdade; que pode haver satisfação dos indivíduos com aquilo que lhes compete mesmo que isso esteja distante de ser "objetivamente satisfatório", e que, ainda que viva na servidão, sintam-se libettas, e entretanto, não conheçam a precisão de se libettar, logo, percam a oportunidade de se tornar legitimamente livres.

Com base nessa assertiva, é possível supor que cada indivíduo pode ser julgador incapaz de sua própria condição, devendo ser forçado ou seduzido, porém sempre conduzido, com vistas a experimentar a necessidade de ser praticamente livre e para juntar a força e a decisão para batalhar por isso. Assim diz o sociólogo: "Ameaça mais sombria atormentava o coração dos filósofos: que as pessoas pudessem simplesmente não querer ser livres e rejeitassem a perspectiva da libertação pelas dificuldades que o exercício da liberdade pode acarretar." (BAUMAN, 2001, p. 25).

O sujeito poético de "Cantáteis" aponta para um indivíduo, um ser nordestino, com todas as marcas históricas e amarras infligidas pela sua condição de sujeito que percorre as diversas realidades, que também é conduzido pela paixão, em busca incessante do amor e da sua liberdade. Essa liberdade a que se refere o filósofo, pode-se dizer que é um desejo nato e peculiar nos indivíduos, pretensão essa manifesta no eu lírico da elegia de Chico César, a exemplo deste fragmento do Canto:

ouço o século que se finda  
num batuque de cambinda  
num navio que atraca  
ouço o ronco da matraca  
uma voz dizendo adeus  
esses soluços são meus  
é triste ouvir goodbye  
longe da mãe e do pai  
caim doido tartamudo  
tanjer gado dói agudo  
quero aboiar e não sai ( CÉSAR, 2005, p. 62)

Como se pode averiguar, o moderno canto elegíaco é convergente com a temática de importantes escritores da nossa literatura, como os que foram apresentados neste tópico, tratando de questões cotidianas que abarcam o campo individual e coletivo, bem como do fazer poético e sua incidência e relação íntima do sujeito poético com a poesia, acendendo, portanto, a abordagem sobre a poesia possível de Chico César, de acordo com o capítulo seguinte.

*"Meu coração está brotando flores no meio  
da noite"*

### 3. CHICO CÉSAR E A POESIA POSSÍVEL

"Cantáteis: cantos elegíacos de amozade" é um poema longo, composto com o rigor formal dos cordéis, estruturado em estrofes de onze versos de sete sílabas, casados e acompanhados da intercalação ao final, assim dispostos:

32

fico tão assim-assim (a)  
quando põe leite pra mim (a)  
enquanto beijo sua mão (b)  
margarina com canção (b)  
meninice mocidade (c)  
o povo de soledade (c)  
povoou-se de alegria (d)  
fantasiou fantasia (d)  
quando ouviu a sua voz (e)  
jurutis e rouxinóis (e)  
alegritos piedade pia (d) (CÉSAR, 2005, p. 33)

que como lumes vão se acendendo, para culminar na chama do entusiasmo criador que dança, com pés velozes que deslizam rimas, métricas e neologismos. Cada verso vai desvestindo em si próprio a sua subjetiva maneira. Composto na vigorosa espontaneidade da paixão, "Cantáteis" é um livro de cantos feito pelos cantos, um "Flâneur" que percorre a cidade perdido em pensamentos, em cujas andanças labirínticas o trovador vai construindo sua cantata.

"Cantáteis", de acordo como o próprio autor, como já mencionado, surge de uma combinação de sentimento de amor e amizade (amozade) a uma musa, que, às vezes, avalia-se estar fundamentado em partes que se resignam: o amor e a amizade. Assim, a elegia "Cantáteis", na fala do próprio Chico, nasce estimulada pela hibridez de sentimentos.

Por isso, o termo utilizado pelo autor para explicar a relação de amor e amizade que percorre o poema merece uma atenção pormenorizada nesta análise, considerando que híbrido tem sua etimologia no latim: ibrida/hybrida. *ae* alude a alguma coisa que emana da combinação de dois ou mais

elementos díspares. Assim, um híbrido é o resultado do cruzamento de duas espécies diferentes, geralmente infértil, ou agronomicamente dizendo, de duas linhagens puras de uma mesma espécie, que produz descendentes normalmente fecundos. Na Genética, diz-se de quem possui progenitores cujos genótipos, composição genética, são diferentes; mestiço: indivíduo híbrido. Linguisticamente, fala-se da língua ou palavra formada por hibridismo, isto é, pela mistura dos vocábulos de duas ou mais línguas ou pela interpenetração de sintaxes de línguas distintas. Pode ser entendido como híbrido aquilo que é irregular, anômalo, anormal, monstruoso, desarmônico, dentre outras definições. Aliás, a etimologia da palavra híbrida tem uma discordância de opiniões, vez que híbrido, do grego ὑβριδής, pelo latim hybrida ou hibrida.

Há estudiosos que acreditam que a analogia entre o vocábulo *hýbris* é somente fonética, sendo considerada como falsa etimologia. Na mitologia, o termo grego *Hybris*, deusa que para os gregos personificava o exagero e a insolência, remete ao conceito de união, na qual a miscelânea de coisas de ordem diferenciada resulta em algo ou em demasia ou em falta. Desta forma, isto está vinculado ao termo monstro, presente tanto na mitologia quanto na ciência moderna.

Também, observa-se que até Charles Darwin interessou-se efetivamente pelo tema hibridismo em seu estudo sobre a origem das espécies. Em seus estudos muitas indagações advieram sobre o que poderia proceder do cruzamento de espécies distintas e se seria mesmo admissível tal intersecção. Contudo, não se pretende delongar neste ponto, haja vista as teorias de Darwin merecer um aprofundamento e, o que interessa aqui é observar a amplitude que abarca o hibridismo, visto que o seu conceito, atualmente, continua em cena.

Dentre as inúmeras discussões sobre seu significado em diversas áreas, nas ciências humanas, a definição de hibridismo mesmo ressurgiu revitalizada, pois, com a globalização planetária, é impossível impedir os processos de hibridização da cultura. Neste sentido, o historiador Peter Burke acolhe o conceito de hibridização como análogo ao de mistura, sendo permitida a localização desse processo em todos os períodos da história, sob as mais diversificadas designações.

A globalização é entendida como um aglomerado de processos, influentes em esfera global, suplantando os limites nacionais, agregando e unindo comunidades e organizações, transformando em um mundo sempre mais

interconectado. Formam-se identidades nesse cruzamento das fronteiras naturais, disseminadas por meio das ações migratórias, diásporas e pelo aparecimento da internet. Nasce, portanto, nessa conjuntura, um sujeito hibridizado, cuja identidade quebrada avoca distintos caracteres compostos por frações de outras culturas.

Embora, a palavra hibridismo encontre, de acordo com a história, preso à noção do ato humano inconsciente, em qualquer que seja a esfera, combinação de raças no século XIX, ou como de culturas no século XX, na atualidade é mormente como unívoca de ação consciente que ela é empregada. A noção de hibridismo renasce com entusiasmo contemporaneamente, na essência de estudos pós-coloniais, não somente, mas, sobretudo nos de crítica literária. A disseminação do conceito para outros campos sucede velozmente.

A acepção de hibridismo difundida ultimamente mostra um aspecto político e outro estético, isto é, o hibridismo o qual tratamos hoje assente-se tanto como uma maneira de atuar, seja pela ação pura e simples, seja pelo discurso, destarte como um jeito de estabelecer, decorrendo em uma cadeia de elementos culturais que amplamente consume-se, e seu desígnio é continuamente político, e, além disso, é agonístico, ou seja, vencer o opressor ao assumir o conceito positivamente, ou derrotar o oprimido se o tomar de modo antagônico.

No entanto, é a dimensão estética de hibridismo que ocupa, no momento, esta discussão, considerando que no que se refere à influência estética, pode-se constatar que nas artes ele se estabelece como uma maneira de fazer que permita agrupar, de tal modo gêneros dessemelhantes das artes visuais, seja pintura, escultura, dentre outras, quanto domínios artísticos diferentes, tais como música, cinema e outros. Desta maneira, esse jeito de fazer, afora produzir elementos híbridos, pode se germinar por intermédio de hibridação, através do recebimento ou assimilação de certas influências artísticas. Em artes a hibridação é considerada como um modo de fazer, tanto original quão contestador, sugerindo que é na contravenção dos limites entre os gêneros e as camadas, no monopólio daquilo que se encontra além dos limites, nas "transversalidades", nas "hibridações" que a arte revela, atualmente, seu vigor e sua obstinação.

E, ainda, retomando o ponto de vista não estético do termo, o hibridismo simboliza aquele desvio de ambivalência do indivíduo discriminado rumo ao objeto assombroso, descomedido, da classificação deslumbrada, uma

interrogação intrigante das figuras e presenças da autoridade. Assim, de acordo com Homi Bhabha:

[...] O hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de “reconhecimento”. [...] O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento. (BHABHA, 1998, p. 165).

De tal modo, o cotidiano de todas as pessoas é invadido pelo híbrido. Atualmente, pode-se não só possuir automóveis híbridos, usar xampus dois em um, consumir obras de arte híbridas, que mesclam as tendências universais, como obter ou assumir identidades hifenizadas, transculturais, transexuais. E ainda que não se tenha, não se utilize, não se coma, não se queira o não se possa ter, gastar ou ser nada dessas coisas, o híbrido não deixa de acomodar a experiência de cada um, por meio de um hibridismo estrutural latente. Cada vez menos, existe, efetivamente, tempos e espaços fora do híbrido, o que é livre da mobilidade e acessibilidade ativa de cada um. Os versos seguintes podem elucidar, de certa forma, um pouco dessa hibridização:

106

eu falo da guerra interna  
intactos catolé e berna  
são paulo e frankfurt  
desamor e iogurte  
a bomba cotidiana  
ouro preto mariana  
e eu aqui colhendo lírio  
na distância de um delírio  
que faz do mundo viveiro  
e onde cai o morteiro  
morte amor temor martírio (CÉSAR, 2005, p. 81)

Poder-se-ia discorrer muito acerca do termo utilizado por Chico César para definir o neologismo "amozade", procedente da hibridez de sentimentos que, de acordo com as concepções ora abordadas, todo o processo histórico,

cultural, ideológico, filosófico, etc. configura o sujeito híbrido, o qual pode ser percebido em o eu poético de "Cantáteis", de maneira que não se trata do conceito literal de híbrido, até porque há diversas designações para o vocábulo, mas considerando as várias acepções da palavra, vez que o autor atribui a hibridação às relações de sentimentos e não puramente à composição ou a um processo de formação de palavras, cujos radicais e/ou elementos foram extraídos de distintas línguas.

Neste itinerário, pretende-se avançar a discussão sobre a arte poética do trovador paraibano, e, para tal, foram selecionados alguns poemetos do seu canto elegíaco, tomando-se como base a afirmação de Aristóteles, ao abordar a origem da poesia:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere de outros viventes, pois, de todos, ele é o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (ARISTÓTELES, 1984, p. 243).

Assim, a relação de amor e amizade posta em "Cantáteis" como se pode observar na estrofe que segue:

desamoroso fracasso  
faz desbeijo e desabraço  
mais desfecho e desagravo  
despeito e som de cravo  
destempero e dizer não  
é de partir coração  
desnamoro e descaso  
do profundo vai pro raso  
com medo de se afogar  
desaprende a nadar  
desabrocha o acaso (CÉSAR, 2005, p. 96)

em que a recorrência do prefixo latino "des", que significa separação ou ação contrária: desfazer; privação ou negação, contraditório, permeia quase todo o poemeto, como forças que se unem, atraem-se, mas que se afastam, separam-se, como se fossem desejo e necessidade. Em um universo de contradições por onde pulsam numerosos fetiches, torna-se complexo resistir à tentação do fascínio: "do



profundo vai pro raso / com medo de se afogar / desaprende a nadar / desabrocha o acaso" (CÉSAR, 2005, p. 96).

Essa analogia imprime pensar que, habitualmente, as pessoas relacionam com a amizade como mais uma dentre as probabilidades de relacionamento que são capazes de estabelecerem, mais um entre os vínculos que se mantêm com o outro. De tal modo, como o amor cria laços que unem um ser a outrem. Porém, o que são precisamente a amizade e o amor?

Segundo o Novo Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio, amizade tem origem no latim vulgar - *amicitate*: sentimento fiel de afeição, simpatia, estima e ternura geralmente entre pessoas que não são ligadas por laços de família ou por atração sexual, e amor - do latim *amore*, significa sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem, ou de alguma coisa. Já o Dicionário Filosófico de Voltaire consta que amizade é um "contrato tácito entre duas pessoas sensíveis e virtuosas" (VOLTAIRE, 2011, p. 13), de modo que um religioso, um indivíduo solitário pode não ser mau e passar a vida sem conhecer a amizade, ao passo que os ruins acercam-se de cúmplices; os impudicos atraem comparsas de perversão; os ambiciosos ajuntam parceiros; os políticos reúnem adeptos, a mais normal das pessoas ociosas cultiva afinidades; os nobres possuem cortesãos. Voltaire conclui, então, que só os virtuosos possuem amigos. O amor "é a estopa da natureza bordada pela imaginação." (VOLTAIRE, 2011, p. 14), e segue sugerindo que quem quiser ter uma ideia do amor deve, por exemplo, olhar os pardais do seu jardim.

Para Michel de Montaigne, filósofo francês, "A amizade é um calor geral e universal, permanentemente temperado e igual, um calor constante e relaxado, todo gentileza e polidez, que não tem nada de amargo nem de doloroso" (MONTAIGNE, 2011, p. 24), diferentemente do casamento, pois, para ele, as relações de parentesco são incapazes de manter um diálogo direto e recíproco, considerando que nem todos os pensamentos ocultos dos pais podem ser compartilhados com os filhos. Diz ainda mais que a amizade é um experimento que assinala a história de uma pessoa para sempre, já que com ela o indivíduo assume a consciência do quão é humano, na concessão, na negação do reservado, o ser vive a total experiência do outro: "Parece que não há nada para o qual a Natureza tenha nos preparado melhor do que para essa amizade" (MONTAIGNE, 2011, p. 20). No entanto, todas as amizades que são forjadas e nutridas pelo deleite, pelo

lucro, pela obrigação pública ou particular têm menor beleza e generosidade, portanto, são menos amizades, pois se embaralham diferentes causas, finalidades e produtos à própria amizade. O filósofo fala de uma amizade inteira e perfeita, aquela que é aproveitada à medida que é almejada, podendo progredir, nutrir-se e acender somente mediante esse cultivo uma vez que é imaterial, e a alma só obtém purificação por meio de seu exercício.

Escreve Montaigne que "Nem os quatro tipos de amor - o natural, o social, o hospitaleiro e o erótico - convêm nesse caso, nem se unem a ela." (MONTAIGNE, 2011, p. 20). O amor romântico é fogo aventureiro e inconstante, esse amor carnal é tão somente um desejo e quando adentra ao "território da amizade, ou seja, da conveniência das vontades" (MONTAIGNE, 2011, p. 24), ele se desestimula e amortece, sendo que a amizade por outro lado é alguma coisa serena, moderada, naturalmente suave, o prazer é saciedade, não nutre a flama da paixão. O sujeito poético de "Cantáteis" vai apontando pistas dessa relação conflituosa de amor e amizade por que passa, como nos versos seguintes:

41

a paixão me faz suspeito  
 predicado sem sujeito  
 o criminoso sem crime  
 amar demais não redime  
 as tristes horas passadas  
 se as harpias condenadas  
 tocam fogo em sua harpa  
 preciso arrancar a farpa  
 que inflama minha unha  
 vou voltar à catalunha  
 comer a lua com carpa (CÉSAR, 2005, p. 40)

A paixão torna o eu poético réu: "a paixão me faz suspeito" (CÉSAR, 2005, p. 40), um ser sem conteúdo, um inocente: "predicado sem sujeito / o criminoso sem crime" (CÉSAR, 2005, p. 40), considerando que amar em demasia não regenera, não recupera os infelizes tempos idos. A alusão à figura mitológica das harpias, que são criaturas comumente representadas como aves de rapina, com face de mulher e seios, que no poema "tocam fogo em sua harpa", e, diz uma lenda que a harpa foi inventada pelo povo egípcio para tocar as melodias que agradavam seus deuses, então, queimar a harpa sugere destruir a harmonia, melodia. O ser

poético sente-se incomodado com uma ponta que o machuca e fere e deseja extrair a farpa, libertar-se, quer regressar, talvez, à origem: "preciso arrancar a farpa/ que inflama a minha unha / vou voltar à catalunha" (CÉSAR, 2005, p. 40). Percebe-se que a metáfora do poemeto é a paixão, ficando subentendido que o sentimento de amor/paixão apregoadado no poema não é concretizado pelo eu lírico, embora não fique expresso o motivo da não concretização, podendo não haver correspondência de sentimentos homem/mulher, prevalecendo o amor entre amigos. Essa relação híbrida de amor e amizade que permeia "Cantáteis", também transborda nas canções do compositor, musicista e poeta paraibano, a exemplo da música "Por que você não vem morar comigo?" do CD Chico César - de uns tempos pra cá, gravado em 2005, mesmo ano de publicação de "Cantáteis".

(...)  
 Eu quero agora ser o seu amado  
 Você me deixa a perigo  
 O amor me corta feito adaga  
 Mas vem você e afaga  
 Com afeto tão antigo  
 (...)  
 Amigos falam que esse mico eu pago  
 Pois mudo logo quando você chega  
 E acende a luz mas essa luz me cega  
 E abre em rosa a pedra que no peito trago  
  
 Não ligo  
 Se é amor ou amizade vaga  
 Dizem que o amor a amizade estraga  
 E esta a este tira-lhe o vigor... (CÉSAR, CD de uns tempos pra cá, 2005).

Neste sentido, a amizade de que fala Montaigne é um verdadeiro encontro de almas que se buscavam, aquela em que o coração simplesmente emudece, não é a amizade um sentimento surgido da exultação dos prazeres, aquisição de benefícios, ou associações de interesses, não é ela determinada pela natureza, sociedade, comodidade ou cobrança dos sentidos, tais relações não seriam ideais, pois estariam pautadas pela obrigação, seriam "amizades", que se tem conhecimento. Igualmente não é a amizade laço de sangue, porque entre pais e filhos o sentimento predominante é o respeito, é aquela que se liga por determinadas "coincidências e comodidades" as relações se mesclam e se confluem

em uma combinação tão "universal que elas apagam e não encontram mais a costura que as uniu." (MONTAIGNE, 2011, p. 30), há, então, entre os amigos, um entrelaçamento de almas.

Sem o intuito de esgotar tal matéria, dada a sua relevância em "Cantáteis", alude-se à expressão de Montaigne acerca da relação de amizade que cultivou com o igualmente filósofo Etienne de La Boétie: "tão inteira e tão perfeita que com certeza não se pode ler sobre nenhuma igual e, hoje em dia, não há traço algum de sua ocorrência entre os homens." (MONTAIGNE, 2011, p. 19), e para melhor compreender esse vínculo de essência sublime e, retomando o pensamento de Voltaire de que a amizade só acontece para pessoas virtuosas, pode-se utilizar a afirmação de Montaigne: "Se alguém me pressionar para dizer por que eu o amava, sinto que só posso expressar isso respondendo: Porque era ele e porque era eu" (MONTAIGNE, 2011, p. 19).

79

ela que eu digo é você  
no livro que o amor lê  
no oboé que assopro  
há quem diga que alopro  
ou estou doido varrido  
um poeta enxerido  
cheio de amor pra dar  
querendo prevaricar  
com a intimidade musaica  
ô mentalidade arcaica  
maledicente pensar CÉSAR, 2005, p. 64)

Para o filósofo, a imitação (mímesis) trata-se de uma ação que é partilhada de tal modo pela natureza quanto pela arte, de forma que a caracterizada afirmativa de que "a arte imita a natureza" não é um revelar, conceber uma mera representação do real, mas um fazer como, produzir ao estilo de imitar, um processo. Isto é, imitação como produção, não sendo apenas reproduzir coisas que são produzidas na natureza, mas também possibilitar ao homem se valer e completar para si aquilo que a natureza não lhe convencionou.

A arte pura, segundo Charles Baudelaire, de acordo com a concepção contemporânea "é criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo

o objeto e o Sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.” (Baudelaire, 1998, p. 45)

Igualmente, falar da poesia de Chico César remete a pensar na origem do termo poesia, a considerar o próprio nome de poesia derivar do grego *poiein*, que significa "fazer". Por conseguinte, a poesia é ação, invenção e não contemplação de emoções. O desígnio da poesia, como sugeriu Roger Bastide:

é suscitar o que ainda não existe, fabricar; ela continua sendo, antes de tudo, um instrumento, tal qual a frase do mágico ou o gesto do feiticeiro, seja quando faz surgir o amor de uma mulher, seja quando excita a coragem do guerreiro, seja quando amolda a alma do leitor segundo a vontade do poeta, seja quando ele realiza, enfim, acima do mundo real, um mundo ilusório de aparências mágicas. (BASTIDE, 1997, p. 134).

Tal inferência permite pensar que a poesia envolve aspectos metafísicos e dá probabilidade de esses elementos transcenderem ao plano fático, cujo mundo pertence, genuinamente, ao poeta. Assim, a poesia originariamente tem o sentido da essência do agir. De acordo com Manuel Antônio de Castro<sup>25</sup>:

Os gregos originários ao falarem de *poiein* e *poiesis* pensaram sempre no âmbito, dimensão, horizonte e essência do agir, é nesse e somente nesse horizonte que se pode falar de *poiesis* como linguagem, como construção da palavra. É nesse sentido que a *poiesis* como a essência do agir é a essência do real. (CASTRO, 2010, p. 2)

Assim, essa ação que produz sentido, diz-se em grego *poiesis*, do verbo *poiein*, *poiesis* fala daquele agir que doa sentido, isto é, da linguagem. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, pois é a poesia primordial, mas a poesia amolda-se na linguagem, porque esta cultiva a essência natural da *poiesis*. Nesta linha de pensamento, a “linguagem fala, não o ser humano. Este só fala enquanto corresponde à linguagem”, asseverou Heidegger<sup>26</sup>. Logo, não incumbe ao ser humano como sujeito a construção poética do real. Compete, e continuamente lhe

---

<sup>25</sup> Ensaio - Introdução inútil ao originário da obra de arte – de Martin Heidegger, Manuel Antônio de Castro.

<sup>26</sup> Ensaio sobre A origem da obra de arte Martin Heidegger, tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro.

competirá como escuta da linguagem, vez que quem estabelece poeticamente o real é a própria realidade, enquanto agir da *poiesis*.

Em abordagem a questão da linguagem, evoca-se Walter Benjamin que, ao utilizar as imagens da narrativa bíblica do Gênese como panorama para sua reflexão acerca do caráter mais recôndito da experiência humana, imprime a sua teoria da linguagem certa característica teológica. Ele parte de uma alegoria infundida no teor do Gênese, do Antigo Testamento, descrevendo o momento em que o ser humano vivencia a experiência acentuada da Criação por intermédio da linguagem. Verdadeiramente, foi por meio da linguagem, o “Verbo”, que Deus criou o mundo. Neste formato primitivo da linguagem, a ação de dar nome não era diferente de criar, ter conhecimento, portanto, do primeiro ser humano.

Existia também um íntimo parentesco entre a linguagem divina e a linguagem humana, a linguagem adâmica. Magnetizada de som no campo da elocução livre e primordial do indivíduo, a linguagem adâmica se objeta à linguagem escrita surgida depois do Pecado Original, concretizando-se o afastamento do homem do ser puro da coisa, já que a linguagem grafada incidiu na escravização da maneira de ser das coisas no abarcamento redutivo da acepção. Assim, Benjamin sublinhou o resgate de uma experiência originária, a linguagem adâmica, capaz de proferir a designação da coisa, que tinha sido sabotada pela utilização puramente expansiva da palavra posteriormente ao conhecimento do mau.

O estudioso determinou os limites da linguagem, qualificando-a a partir de três níveis regressivos da percepção humana, sendo o primeiro - a linguagem muda dos objetos; o segundo - a linguagem adâmica, que se consubstancia como um puro reconhecimento no ato primordial de Adão nomear as coisas; o terceiro - as decaídas linguagens humanas. Nestes distintos níveis da linguagem observa-se um processo gradativo de decaimento da experiência no contexto da Modernidade. Não obstante, a teoria da linguagem de Benjamin conserva, além disso, uma vontade idealizada de retificar as linguagens corrompidas, eivadas, defeituosas.

Contudo, a teoria da linguagem benjaminiana avoca uma grandeza que irrompe com qualquer protótipo de platonismo, ao passo em que o pensamento não passa de um componente alegórico da palavra. Discute-se acerca dos mecanismos de resgate, então, deste caráter inexprimível da palavra, não podendo

ser permitido por intermédio do enfoque dos vocábulos em seu desempenho comunicacional, cognitivo, haja vista que deste modo existe um restritivo intuito de conhecimento. De que forma e onde, então, efetivar essa tarefa de maneira não-proposital?

Segundo Benjamin, já que a filosofia não pode ser arrogante ao ponto de pensar em tom de manifestação, esse trabalho só pode ser exercido pela memória tornada em retrospecto, para a percepção original “[...] Trata-se de um processo em que na contemplação filosófica a ideia se liberta, enquanto palavra, do âmagô da realidade, reivindicando de novo seu direito de nomeação” (BENJAMIN, 1984, p. 59).

Depois deste parêntese sobre a linguagem, especificamente, acerca da hipótese de linguagem de Walter Benjamim, volve-se à discussão a respeito da linguagem poética, a qual admite um aspecto de experimentação resultante do fato de que ao sujeito poético antes figurativo das emoções obsta-se um outro que atua como um operante da língua, como uma inteligência que poetiza, ou seja, a despersonalização é um elemento basilar para a apreensão da nova lírica. De certo modo, o poema pode ser entendido, então, não meramente como produto de uma inspiração, mas sim como fruto de uma ação cônica e definida aliada à impressionabilidade do poeta. Tais transformações suscitam ajuizamentos a respeito do próprio ato de compor e conjeturam-se categoricamente no caráter metalinguístico da poesia contemporânea, constituindo-se inclusive em uma de suas propriedades mais relevantes.

Diz Octavio Paz que "A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia; mas sem prosa, sim." (PAZ, 2012. p. 74). Desta forma, ele compreende que a poesia desconhece o avanço ou a evolução e que suas procedências e sua finalidade confundem-se com as da linguagem. Para ele, "o poema é o que está além da linguagem", então, o poema transcende a fronteira da linguagem. Mas, ao mesmo tempo, só pode ser obtido por intercessão da linguagem. Porém, para o crítico, um poema não se faz com o puro dinamismo da linguagem, ele está sujeito a uma força criadora.

Paul Valéry escreve que “o valor de um poema reside na indissolubilidade do som e do sentido” (VALÉRY, 1999, p. 206), significa que uma das propriedades mais relevantes da poesia refere-se à sua estreita relação com a

música. No poema, esta semelhança se evidencia. É inegável a intuição rítmico-sonoro imitativo da poesia com suas demonstrações mais distintivas mediante as aliterações, rimas, onomatopeias, assonâncias, paronomásias, recorrências de fonemas e metrificações. Assim, como assinala Octavio Paz, é o ritmo a marca distintiva entre verso e prosa, pois o ritmo se dá espontaneamente em todo formato verbal, no entanto, somente no poema se manifesta, isto é, sem ritmo não existe poema, o ritmo é condição do poema.

Em Chico César essas duas artes, poesia e música mesclam-se, como em:

pensar em você

é só pensar em que muda o dia  
minha alegria dá pra ver  
não dá pra esconder  
nem quero pensar se é certo querer  
o que vou lhe dizer:  
um beijo seu  
e eu vou só pensar em você.

se a chuva cai e o sol não sai  
penso em você  
vontade de viver mais  
em paz com o mundo  
e comigo (e consigo) (CÉSAR, CD Mama Mundi, 2000)

A maior parte de suas canções são poemas de elevada capacidade de encanto linguístico e em "Cantáteis", a musicalidade entrelaça com o poema produzindo ardor e suavidade a cada verso, em que tudo é poesia emocionando as páginas, assim como vida surgindo dos versos, atrevendo-se às bifurcações imagéticas.

Outro exemplo desta veia lírica do poeta e compositor, em que é presumível deparar com o diálogo do autor com outros compositores da Música Popular Brasileira e consigo mesmo, ou seja, entre canções e poemas pode ser observada na música abaixo transcrita:

mpbs

música e poesia do brasil  
é bom estar a sós com vocês



amor cortês  
 de alma proletária  
 e o motor pequeno-burguês  
 meninas do meu engenho  
 meu caderno de desenho  
 minha aula de tricô  
 aonde eu for  
 mpb's  
 recortes de amor  
 música e poesia do brasil  
 aonde eu for  
 é bom que vá  
 com vocês (CÉSAR, Cuszcuz Clã, 1996)

Para Manuel Bandeira, “a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1985, p. 34). O sujeito lírico de "Cantáteis" vai se apresentando nos entrecruzamentos entre música e poesia: "amadeus dobre tudinhos / e shoenberg? e / dominguinhos? / e oliveira de panelas? / pois eu amo eles e ellas / as dissonâncias divinas" (CÉSAR, 2005, p. 91), ou ainda:

tocando seu instrumento  
 legítima herdeira do vento  
 legítima sua herança  
 quando nota a nota trança  
 e entrançado do som  
 ruído ruim fica bom  
 toda amargura se adoça  
 toda velhice remoça  
 o deus dos homens gargalha  
 da nobreza à gentalha  
 e a mão de deus em nós roça (CÉSAR, 2005, p. 29)

Isto denota que qualquer coisa pode ser elemento, não apenas da agudeza, assim como da expressão poética, implicando, assim na percepção estética contemporânea e/ou modernista da elaboração poética.

Diz a voz poética da elegia de Chico:

116

de que nos serve a poesia  
 num momento de agonia  
 numa noite de insônia  
 calístrata e ifigônia  
 begônias esmaecidas

as musas são esculpidas  
 umas logo viram pó  
 cantam escravos de jó  
 joviosas passageiras  
 depois mudas como freiras  
 pro arcaico caicó (CÉSAR, 2005, p. 88)

Percebe-se no poemeto acima que o poeta também se incute no sentimento do povo daquele período e espaço, na agonia daquelas pessoas sendo amolgada pela realidade das usualidades e carecendo de tal maneira de serem amparadas pela poesia ensandecida dos corações abertos aos encontros afetuosos e reais, manifestando um "eu" que se pergunta qual a utilidade da poesia diante da drástica realidade: de que nos serve a poesia / num momento de agonia / numa noite de insônia" (CÉSAR, 2005, p. 88)

Para cotizar com a análise acima, evoca-se Walter Benjamin que apresenta a descrição alargada da conduta do poeta, de acordo com o sentimento de Charles Baudelaire:

Aqui temos um homem - ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos uteis ou agradáveis. (BENJAMIN Apud BAUDELAIRE, 1994, p. 78),

isto para definir os traços de um poeta trapeiro, que descobre o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu objeto heroico. Com isso no tipo nobre do poeta surge a reprodução de um tipo vulgar. Baudelaire, em suas transformações, viveu numerosas personalidades, o flâneur, dândi, trapeiro, continuamente acendendo as regras do jogo social. Com o intuito de proteger o poeta do desgaste mercantilista que o ameaçava, ele utilizou o recurso dessas máscaras. Essa conduta de Baudelaire decorre do fato de ele ser forçado a requerer o brio do bardo em uma sociedade em que não mais havia espécie alguma de dignidade a conferir, de acordo com Benjamin.

Então, de que serve a poesia em tempos de modernidade, quando as flores, mesmo as begônias, perdem a cor, as musas são gravadas,

tornam-se crianças numa ciranda, talvez: "cantam escravos de jó", joviosas, termo que insinua uma mistura de joviais com idosas, um neologismo, que se calam como as monjas: "depois mudas como freiras / pro caicó arcaico" (CÉSAR, 2005, p. 88), uma possível alusão à igreja católica e ultrapassada tradição dogmática, sendo que a expressão Caicó arcaico já foi apresentada na canção "A prosa impúrpura do caicó", que é um possível trocadilho ao título do filme "A Rosa Púrpura do Cairo": "Ah! Caicó arcaico / em meu peito catolaico / tudo é descrença e fé / Ah! Caicó arcaico / meu *cashcouer* mallarmaico / tudo rejeita e quer", que assim como no filme, observa a necessidade humana de combinar realidade e fantasia, a canção revela a dúbia presença da razão e do sentimento numa embaraçosa teia. Isto para demonstrar como o poeta de "Cantáteis" passeia por diversos universos.

A começar pelo título, "Cantáteis: cantos elegíacos de amozade", composição longa, organizada na estrutura de cordel, composto de cento e quarenta e uma estrofes, de onze versos, contendo sete sílabas poéticas, que totaliza um mil, quinhentos e cinquenta e um versos, que, leva a pensar, por que "Cantáteis" e não apenas cantos ou cantata; seria cantar até/és/atéis? Uma flexão inviável na Língua Portuguesa. Ou "Cantáteis", "*tat*", de Tata Fernandes, musa inspiradora da composição, explicita a originalidade, erudição e afinamento do poeta com a sensibilidade moderna. Produz estranhamento o termo híbrido *amozade*, neologismo empregado por Chico César para definir o amor e a amizade por uma mulher. Ele versa sobre uma miscelânea de emoções que se cruzam, opõem-se e ao mesmo tempo, negam-se.

De um único momento, em apenas um título, o poeta ousa com os termos "canto" e "Tata" para manifestar sua "cantata", sua composição lírica à moda antiga, e inventa, como já dito, um neologismo de extraordinária contemporaneidade – amozade, termo este que permite ao trovador distanciar-se do amor sob a implicação contratual para noticiar o rompimento do mito que criou o receio de misturar os sentimentos de amor e amizade.

O eu-lírico de "Cantáteis" peregrina pelas ruas macunaímas da grande cidade, acompanhando o gingado da vida anti-heroica de seus cidadãos, porém, impelido sempre pelo mais sublime dos argumentos, o amor: "se o deus que

manda na mata / quer que eu cante para tata / e o vate de mim se aposse / oxente, viva oxóssi / não preciso de alvará / saravemos: saravá..." (CÉSAR, 2005, p. 47).

Outro fator interessante é a escolha do gênero elegíaco pelo autor, considerando ser uma espécie poética tão antiga, sem optar pela forma clássica, numa junção de estilos, constrói um cordel, que pode ser qualificado como pós-moderno, a ponderar que todos os recursos literários e artísticos da pós-modernidade encontram-se no longo Canto, na linguagem e no ritmo veloz da literatura de cordel. Portanto, é oportuno e imprescindível fazer aqui um enfoque a respeito do cordel, procedimento esse utilizado por Chico César para compor "Cantáteis".

Não há registro preciso quanto à época de origem da literatura de cordel ou literatura popular em verso. Faz parte da literatura oral os mitos, lendas, contos e provérbios que são transmitidos oralmente de geração para geração, deste modo, os inícios da literatura cordelina estão vinculados à propagação de histórias tradicionais, narrativas de velhos tempos, que a tradição popular foi cultivando e transmitindo.

A alcunha de literatura de cordel advém de Portugal e em razão de serem folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante, expostos nas casas em que eram vendidos. Têm-se conhecimento de que oi assimilada nesse país, com essa denominação, talvez antes do século XVII. Pode-se intuir, ainda, que essa espécie poética está relacionada ao romanceiro popular, a esse se ligando, haja vista apresentar-se como romances em poesia, em decorrência do tipo de narrativa que descreve, originando os romances tradicionais, os quais apareceram no Brasil ainda nos séculos XVI e XVII, por intermédio da colonização.

Diversamente de outras espécies de literatura, o cordel é proveniente da tradição oral, ou seja, nasce da fala cotidiana das pessoas, e igualmente das narrativas como contadas por elas, e não como afixadas no papel. Diz Bráulio Tavares<sup>27</sup> que onde houver pessoas que não saibam ler nem escrever,

---

<sup>27</sup> É escritor, poeta, tradutor e compositor. Nasceu em Campina Grande, Paraíba, em 1950. É pesquisador de literatura fantástica e de ficção científica e organizou várias antologias do gênero. Estuda a literatura de cordel e publicou várias obras nessa área. Em 2009, foi nomeado a personalidade do ano pelos editores do Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica, e no mesmo ano venceu o Prêmio Jabuti de Literatura na categoria de literatura infantil com o livro *A invenção do mundo pelo Deus Curumim*.

haverá poesia oral, história contada, narrativa falada, pois essas não creem que o analfabetismo impossibilita a prática da poesia e da narrativa. O nascimento da literatura veio da oralidade e assim permaneceu durante milênios, a exemplo da *Ilíada* e da *Odisseia* que só foram transcritas, pela primeira vez para o papel, depois de muitos séculos de existência.

Assim como na elegia, a essência do cordel encontra-se na oralidade, poesia popular em verso, com origem no canto, em que ritmo e música primitiva fundem-se, com a participação da linguagem estética. Dentro da poesia advinda do povo, pode-se distinguir a poesia chamada folclórica, daquela denominada popular, situando ambas paralelamente com a música folclórica e com a canção popular. Segundo Ivan Cavalcante Proença:

Compreenda-se: a música folclórica não tem moda. Cantiga de roda, as que aprendemos na infância, as crianças de hoje aprendem. Todas as músicas que passam oralmente são poesia folclórica. O meio de transmissão delas é oral, não estão sujeitas a moda, são permanentes. (PROENÇA, 1982, p. 25)

Como já demonstrado, a origem dos cordéis são as cantigas dos trovadores medievais, que comentavam as notícias da ocasião empregando versos, cantados por eles próprios, comumente de forma burlesca. Era praticada na península Ibérica por intermédio dos trovadores, que recitavam louvores e elogios para agradar aos poderosos. Com o transcorrer do tempo, esses poetas iniciaram o registro de suas falas em folhas soltas, que eram presas em volta do corpo em barbantes, a fim de que fossem recitadas e, ao mesmo tempo, deixando as mãos livres para movimentarem-se.

A ideologia do cordel difundiu-se de maneira expressiva na região Nordeste, cuja reminiscência lá chegou com os colonizadores portugueses e, ao longo dos séculos, adquiriu características próprias. Diversos escritores nordestinos tiveram influência na literatura de cordel, dentre eles Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa. Destaca-se entre os poetas da literatura de cordel de maior sucesso, Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, que merece apresentar aqui um exemplo de sua composição poética:

Desilusão<sup>28</sup>

Como a folha no vento pelo espaço  
 Eu sinto o coração aqui no peito,  
 De ilusão e de sonho já desfeito,  
 A bater e a pulsar com embaraço.

Se é de dia, vou indo passo a passo  
 Se é de noite, me estendo sobre o leito,  
 Para o mal incurável não há jeito,  
 É sem cura que eu vejo o meu fracasso.

Do parnaso não vejo o belo monte,  
 Minha estrela brilhante no horizonte  
 Me negou o seu raio de esperança,

Tudo triste em meu ser se manifesta,  
 Nesta vida cansada só me resta  
 As saudades do tempo de criança. (Patativa do Assaré)

Neste percurso, menciona-se Catulo, que tão bem cantou o amor e a paixão, expressando, na maioria de seus poemas, todos os seus amores e desamores, gostos, amizades e inimizades, para trazer Chico César com seu canto de amor abismado a uma musa e à cidade de São Paulo, que evidencia um poeta ousado, incomum, capaz de dialogar com a tradição literária, bem como com a contemporaneidade. Com o desígnio de abordar a possível poesia do poeta paraibano, com vistas a um melhor entendimento sobre poesia e poema, de forma a contribuir com a discussão aqui proposta, alude-se à afirmação do poeta Octavio Paz: "O poema é uma obra... O poético é poesia em estado amorfo: o poema é criação, poesia erguida. Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente. (...) O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem." (PAZ, 2013, p. 22).

Nesta perspectiva de encontro entre o ser humano e a poesia, conforme expõe Paz, é pertinente destacar a abordagem de Baudelaire sobre o trabalho poético, o combate em que todo artista é envolvido, nos versos iniciais do poema "O Sol", em As Flores do Mal:

Ao longo dos subúrbios em que, pelas mansardas,  
 Persianas fazem véu às luxúrias bastardas,

<sup>28</sup> Poema disponível em: [http://www.releituras.com/patativa\\_desilusao.asp](http://www.releituras.com/patativa_desilusao.asp)

Quando o sol arroja, imponente, seus punhais  
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
 Eu me ponho a treinar em minha estranha esgrima,  
 Farejando por tudo os acasos da rima,  
 Numa frase a tombar como sobre as calçadas,  
 Ou topando as imagens há muito já sonhadas, (BAUDELAIRE, 2007, p. 96)

Diante dessa ideia de fazer poético proposto por Baudelaire, alude-se refletir acerca dos seguintes versos de "Cantáteis":

3  
 sou maré onda espuma  
 se você quer que eu suma  
 (você quer que eu suma, é?)  
 eu sumo do sumaré  
 tomo sumo de sumiço  
 bebo fumo perco o viço  
 me evaporo na poesia  
 serei o que não seria  
 viro padre sacerdote  
 enclausurado num pote  
 sereia sem luz do dia (CÉSAR, 2005, p. 15)

em que o eu lírico, em primeira pessoa, manifesta-se e ao mesmo tempo ofusca-se na inspiração. Há o diálogo do eu poético com ele mesmo e com um suposto interlocutor, que poderia, talvez, ser a amada.

À primeira vista, já se pode constatar no poema que a construção gramatical ignora a norma padrão estabelecida, pela opção das minúsculas, ausência da pontuação gráfica, exceto, quando há intenção "(você quer que eu suma, é?)"; a falta de conectivos. Apresenta o estilo e linguagem com predileção por versos curtos, vocabulário simples, natural, evidenciando uma preocupação com a expressividade, musicalidade, com a rima e gosto pelo popular, sendo relevante destacar a utilização da sibilante alveolar "s", cujo som característico agudo e assobiado imprime intensidade, bem como da consoante nasal "m", produzindo harmonia, mobilidade, suavidade e musicalidade aos versos, numa cadência, que faz brotar uma canção: "sou maré onda espuma (...) tomo sumo de sumiço". Logo, o poema vira canto, o hino transmuda em poesia.

O emprego dos verbos na primeira pessoa do presente do indicativo "sou, sumo, tomo, bebo, fumo, viro, perco, evaporo" sugere uma efemeridade de estado do sujeito poético "sou maré onda espuma", cujos substantivos indicam

transitoriedade, considerando "maré" no seu sentido literal e figurado: movimento regular e periódico das águas do mar; grande quantidade; fluxo e refluxo dos acontecimentos humanos; oportunidade; ocasião; época; ensejo; maré que pode ser alta ou baixa e que passa ligeiro, num vaivém. Assim, como "*onda*": movimento; grande oscilação; torrente, também passageira; "*espuma*", que significa bolha que se desmancha no ar, e pode ser entendida como algo sólido, flexível, maleável, capaz de reter líquido. Estes três vocábulos simples utilizados no verso, não separados por vírgulas, como exigência da norma padrão para separar termos da mesma classe gramatical, implica na condição momentânea do eu lírico, como que condicionada ao desejo de um "eu" com quem o sujeito do poema dialoga, ou com ele mesmo.

No verso "você quer que eu suma, é?", a expressão "suma, é" pode ser uma alusão à lenda de Sumé, que, segundo os índios Tupinambás da Bahia, seria o Deus branco e que teria caminhado pelo mar, às águas se abrindo para dar passagem e esquivar das flechadas, e que teria deixado rastros de sua existência. O santo fora identificado pelo padre Manoel da Nóbrega como o apóstolo São Tomé, que, de acordo com a lenda, teria viajado para a Índia para pregar o cristianismo. Sumé, ainda, pode ser uma referência a um município brasileiro localizado no estado da Paraíba. E, em conformidade com a informação disponível no sítio oficial da prefeitura, o termo Sumé, em língua indígena significa, personagem misterioso que pratica o bem e ensina a cultivar a terra. No espírito religioso dos catequizadores identifica São Tomé.

O mito de Sumé é mencionado, também, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no capítulo V Piaimã, como se pode verificar no seguinte fragmento:

Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. (ANDRADE, 1993, p. 29-20)

Da mesma forma, a paronomásia (trocadilho) empregada no poema, como "sumo" de sumir "do sumaré", bairro elitizado da cidade de São Paulo, e, "tomo sumo de sumiço", tomar caldo/sangue/sangrar, desaparecer do lugar, "bebo



fumo perco o viço", embriaga; perde a juventude, a liberdade; muda o curso da história/futuro, "serei/seria/sereia", porém não derruba o encanto, torna "sereia sem luz do dia", ser enigmático, cujo canto tem poder de seduzir e até matar, de acordo com a mitologia grega. Este acometimento por que passa o eu lírico tem como fio condutor o engenho poético. O jogo de palavras plurissignificativas denota que o sujeito poético perde-se, dissipa-se "me evaporo na poesia", no entanto, encontra-se na poesia. Os recursos sintáticos, linguísticos e discursivos utilizados pelo poeta corroboram para a ruptura com a tradição, traço peculiar dos escritores contemporâneos. Pode-se inferir que a metáfora do texto é a própria elaboração poética, a própria poesia.

Já nos versos seguintes:

4

e, claro, reapareço  
com a alma pelo avesso  
rasgando meu improviso  
doido roto sem juízo  
noé boiando sem arca  
ou calderón de la barca  
patriarca de ninguém  
carrapato no sedém  
de uma padroeira prenhã  
fogo-fátuo me desenha  
nuvem encarnada, vem

o sujeito poético que se ofuscara na poesia, indubitavelmente, ressurge vivo, revive, renasce, em um estado de total transmutação, manifestando sua canção. Assim como na estrofe anterior, elucidam nitidamente a temática do "ser". Entretanto, outros temas ou conceitos se revelam como o desconhecimento de si mesmo, a perda de identidade "eu sumo/viro padre sacerdote...", a ideia de mobilidade, solidão e a angústia. Nota-se que o sujeito poético testemunha o seu dilaceramento como se a sua consciência fosse um ente exterior a si próprio, "e, claro reapareço / com a alma pelo avesso", um ver-se de fora, autoanalisar-se, como se lesse um livro, cujas páginas são o seu próprio ser. Estes conceitos são evidenciados pelo emprego de metáforas que aludem à ideia do eu alheio e exterior a si mesmo "noé boiando sem arca".

Observa-se que os poemas em questão são profundamente musicais, característico da elegia, com recorrência à métrica curta, uso de um léxico simples e utilização de um tom espontâneo, às vezes irônico. O poeta faz uso de uma linguagem densamente alegórica, em que sobejam as metáforas repentinas e os paradoxos desconcertantes.

É possível perceber que o ser que surge, nasce pronto, com a poesia à espreita, que nasce naturalmente de dentro do trovador, louco, destroçado, sem ponderação "rasgando meu improviso", apresenta sua arte de compor, é capaz de transformar tudo em inspiração. Assim, a figura alegórica de Noé, segundo a Bíblia, símbolo de retidão, fé, longevidade, a quem competiu a tarefa de repovoar a terra, salvar a criação, é evocada no poema não como aquele salvador, que dá continuidade à raça humana, conforme a crença cristã, mas um "noé" comum, fraco, perdido, mortal "sem arca", possivelmente, morto no dilúvio, uma referência, que não se pode negar, inquietante, poder-se-ia dizer os "eus" dramáticos e conflituosos do ser humano, sua inconstância e fragilidade, características dos seres mortais. Corroborando a afirmativa de David Lodge: "A alegoria é uma outra forma de estranhamento." (LODGE, 2009, p. 153).

A alusão a Calderón de La Barca, dramaturgo e poeta espanhol, que viveu no período de 1600 a 1681, ordenado sacerdote, mas abandonara a carreira eclesiástica, compôs autos e comédias para estrear na corte, autor de uma obra vasta que marca, decisivamente, a história do teatro em língua castelhana. Suas peças são compostas de autos sacramentais, comédias religiosas, de costumes, de amor e ciúme e filosóficas, apresentando uma galeria de personagens representativos de seu tempo e sua condição social, os quais têm em comum os três temas do teatro barroco espanhol: o amor, a religião e a honra; teatro mais cortesão, cavaleiresco. Assim como, em determinadas ocasiões, aborda as paixões amorosas que cegam a alma, em especial os ciúmes patológicos.

Ademais, o dramaturgo inventa uma forma poética-simbólica, ainda desconhecida, à época, e configura um teatro fundamentalmente lírico, cujas personagens sobrepõem ao simbólico e imaterial. Então, Calderón é o poeta dos dramas essencialmente filosóficos e teológicos, de autos sacramentais, e comédias mitológicas ou palatinas, destacando-se, sobretudo, como todo criador de personagens barrocos, intimamente desequilibrados por uma paixão trágica, sendo,

seguramente, a obra mestra de La Barca<sup>29</sup> no cenário dos episódios filosóficos *La Vida es Sueño* (A Vida é Sonho), conforme fragmento abaixo:

Eu sonho que estou aqui  
de correntes carregado  
e sonhei que em outro estado  
mais lisonjeiro me vi.  
Que é a vida? Um frenesi.  
Que é a vida? Uma ilusão,  
uma sombra, uma ficção;  
o maior bem é tristonho,  
porque toda a vida é sonho  
e os sonhos, sonhos são.<sup>30</sup>

aferida como a peça maior do teatro calderoniano, cujo protótipo do estilo de comédias filosóficas reúne e dramatiza os temas mais transcendentais de seu tempo: a liberdade e o poder da vontade diante do destino, o ceticismo perante as aparências sensíveis, a incerteza da existência meditada como um mero devaneio, por fim, o pensamento consolador de que dentro dos sonhos, é permitido, ainda, praticar o bem, de forma que essa interpretação de La Barca entronizou decisivamente o Barroco no teatro espanhol.

Esta incursão biográfica ao dramaturgo espanhol avigora a ideia de correspondência da poesia do poeta paraibano, capaz de dialogar com vertentes tão distintas da literatura e de períodos tão longínquos, bem como de abordar os dramas que acometiam o homem do barroco, o qual se encontrava no apogeu da crise, a considerar o processo histórico-literário, trazendo para o seu canto elegíaco contemporâneo os conflitos e dramas que acompanham o homem desde as eras mais remotas até os dias atuais.

Também se percebe uma fragmentação do eu, perda de identidade, sou muitos e não sou ninguém "noé, calderón, patriarca de ninguém", que acena para um diálogo com Fernando Pessoa, cuja poesia aborda temáticas como a decifração do enigma do ser e a fragmentação do eu, ser subjetivo e ser plural, que

<sup>29</sup> Pedro Calderón de La Barca, dramaturgo e poeta espanhol, nascido em 17 de janeiro de 1600, em Madrid, Espanha, falecido em 25 de maio de 1681. Sua obra teatral constitui o marco culminante do modelo teatral Barroco, instituído nos finais do século XVI e início do século XVII.

<sup>30</sup> Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile>

pode ser constatado no verso “Meu coração é um pórtico partido”, e o ser sem arca, virado ao avesso, um “patriarca de ninguém”.

Os recursos lexicais simples, embora de sentido denotativo, apresentam termos carregados de conotações, atribuindo o caráter plurissignificativo de muitas palavras, como se pode observar em “carrapato no sedém” (cinta utilizada em rodeios que, passada na altura da virilha do animal, tem a finalidade de estimulá-lo). Tal construção aponta para um deslocamento intencional dos sentidos dos vocábulos, vez que eles podem ter significação tão distinta, porém, ao mesmo tempo, assemelham-se. Por analogia, pode-se intuir que, sendo carrapato um animal que vive na pele de animais vertebrados, isto é, incomoda, irrita e até causa ferida, assim como o sedém agasta-se, provoca ira e fere. Deste modo, a função dessas palavras no verso, talvez, seja incomodar, despertar incômodos, e/ou uma crítica negativa aos Rodeios.

A imagem “de uma padroeira prenhã” que o verso evoca é estranha, a começar pela escolha do termo na forma popularizada “prenhã”, de modo que o emprego recomendável seria o dicionarizado “prenhe”, ocorrendo, assim, um desvio de uso da norma padrão. O estranhamento também incide na utilização de padroeira, que remete a uma figura religiosa da fé católica, uma “Santa” grávida, podendo ser a figura de Aparecida ou Nossa Senhora da Conceição Aparecida Padroeira e Rainha invocada pelos peões de rodeio, neste caso, prestes a dar a luz, sofrendo as dores do parto, ou em estado de graça. Assim como “fogo-fátuo me desenha”, luz azulada que corre e pode ser vista em pântanos, ao longe, um reporte ao folclore e histórias de criaturas como espíritos e fantasmas responsáveis por esse fenômeno, e o sujeito poético é envolvido, projetado, delineado por essa luz, porém, ele é tomado por outro fogo, outra luz momentânea rutilante, escarlate, que lhe turva e perturba “nuvem encarnada, vem”.

Observa-se no poemeto a harmonia dos sons, que delineia a suavidade e intensa musicalidade do texto, bem como a utilização de um vocabulário simples com um tom instintivo que oscila entre o interrogativo, o negativo e o burlesco, ou seja, o gosto pelo popular, que insinua simplicidade e espontaneidade. Também os desvios sintáticos evidenciam o processo de ruptura, marca da poesia contemporânea. A presença de uma linguagem fortemente simbólica por meio do recurso de imagens-símbolos e com profusas metáforas inesperadas e

desconcertantes paradoxos evocam estranheza, e a associação de termos tão dessemelhantes, como é o caso de carrapato e sedém, padroeira e preña, já referenciados.

Nos poematos que seguem, o autor mantém a ruptura com a tradição, mediante a opção de emprego de minúsculas e ausência de sinal gráfico de pontuação, em que a estrutura do texto sugere nuances do concretismo. O verso inicial da oitava estrofe: "Suas mil e uma artes", automaticamente, alude a uma das mais famosas obras da Literatura árabe "As mil e uma noites", composta por uma coleção de contos eróticos escritos entre os séculos XIII e XVI. Este reporte permite a interpretação de que o substantivo "artes" esteja empregado com o sentido de artifícios, na arte da sedução.

A figura de Roland Barthes é evocada no poema, talvez ironicamente, filósofo, semiólogo, crítico literário, escritor polêmico, dedicado ao estudo da linguagem. A finalidade da obra de Barthes é a caça (e a fuga) ao estereótipo e todo seu trabalho realiza-se na linguagem. Seu combate sempre foi e é um combate de linguagem. Nesta baliza, o crítico afirmava que "transformar o mundo é transformar a linguagem, combater suas escleroses e resistir a seus acomodamentos." (BARTHES, 2013, p. 63). Para ele, a sintaxe é um mecanismo de dissimulação. Assim, Barthes é um escritor que se regozija na velha literatura, ao mesmo tempo em que apregoa uma nova escritura, estabelecendo uma tensão entre o antigo e o novo, na qual vive a escritura barthesiana. Barthes compreende a palavra como "um objeto sensual, núcleo de onde pode expandir-se todo um movimento textual ou inversamente, concentração ideal, lugar onde se condensa todo um pensamento." (BARTHES, 2013, p.82). Poder-se-ia discorrer muito sobre esse teórico, no entanto, tal recorte elucida a utilização da figura de Barthes pelo poeta nordestino, inferindo, deste modo, que estes versos: "seus livros de roland barthes / que não li, não sinto falta", podem ser uma insinuação à pergunta "Deve-se queimar Roland Barthes?<sup>31</sup>", que manifesta um dos traços essenciais que abarcaram a imagem de Barthes, isto é, a controvérsia.

Para afirmar que não leu, não sente falta é preciso conhecer algo a respeito, posto que Barthes seja um escritor que subverte a língua, porém sem violentá-la. Sua convicção é de que a língua deve ser combatida e desviada do

---

<sup>31</sup> Pergunta que aparecia na cinta à volta de um de seus livros.

interior por gestos de deslocamento. Ele desloca as palavras, desfocaliza significantes de significados, desnivela a enunciação, marginaliza o discurso institucional, submetendo o terreno linguístico a lacônicos, mas constantes abalos. Percebe-se, portanto, que o estilo de escrita e/ou escritura do autor de "Cantáteis" aproxima-se do traço característico de ruptura e desconstrução de Barthes.

O autor lança mão do emprego de uma sequência de metáforas nos versos seguintes, a exemplo de: "seu beijo doce de flauta", atribuindo ao beijo da amada doçura e suavidade da canção emitida pelo som da flauta, melódico e afetuoso. Seguindo com "seu olhar de pernilongo", um olhar que suga, de "pertinho", próximo, grudado, que acompanha pelo aroma, um olhar desejado? São várias possibilidades sugeridas pela linguagem metafórica. Desta maneira a combinação escolhida por Chico: "sua dança rap jongo", o rap, em inglês, conhecido também como *emceeing*, surgiu no final do século passado entre as comunidades negras dos Estados Unidos, é um discurso rítmico com rimas e poesias; com o jongo, palavra oriunda do termo quimbundo *jihungu*, que é uma dança brasileira de origem africana, dançada com o acompanhamento de tambores. É fundamentalmente rural e faz parte da cultura afro-brasileira, tendo influído sobremaneira na constituição do samba carioca, principalmente, da cultura popular brasileira, sendo considerado pelos jongueiros, o "avô" do samba, insinua o poder de encanto e encadeamento de sentimentos e mistura de raças e culturas, em que o eu poético penetra, a tal ponto de trazer luz à escuridão, traz vida: "clareiam minha câmara escura". Também, "escritora" a musa, e "escritura" o poema, que perturba, faz titubear, escurece a visão, desequilibra o sujeito poético: "li seus versos, tonteci", e não tonteei, como deveria ser a conjugação do verbo tontear na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, talvez primando pela rima, comete o desvio na linguagem. Da demência que acomete o súdito à amada "e dessa tontice caí", em que tontice, termo plurissignificativo que pode ser empregado como ingênuo, tolo, insensato. O verso "na doença que me cura", automaticamente, remete ao amor platônico descrito por Camões: "Amor é um fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói, e não se sente; / É um contentamento descontente; / É dor que desatina sem doer." Logo, doença é metáfora de amor que é cura.

Na nona estrofe, observa-se que os versos iniciais sugerem o momento de encontro, bem como o estado de total encantamento em que se

encontra o sujeito elegíaco diante da suposta amada: "foi logo a primeira vez / não teve senão talvez" (CÉSAR, 2005, p.19). E, além de eleger um vocabulário aparentemente simples, comum, coloquial, o poeta de "Cantáteis" também faz uso de termos e expressões que podem ser denominadas de vulgarismos, tabuísmos, disfemismos, que, de certa forma, denota despojamento, irreverência e intimidade para lidar com a palavra, demonstrando liberdade de criação poética que ignora os padrões preestabelecidos, como se pode observar em: "gritei puta que pariu" (CÉSAR, 2005, p.19), que, na verdade, é uma forma impensada de extravasar a emoção. Assim, criam-se imagens de que o eu poético evoca a musa amada: "de onde é que ela saiu", sugerindo ser um sonho "durmo ou estou acordado", eximindo-se, deste modo, de toda culpa, de todo pecado, o pecado original, que segundo a bíblia é a origem do mal, momento em que Adão e Eva foram avisados por Deus de que, se comessem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, seguramente pereceriam. Não obstante, incitados pela serpente, ambos comeram o fruto proibido, tendo Eva, cedido inicialmente à tentação e depois oferecido o fruto a Adão, que não o recusou. Eles permaneceram vivos, entretanto, foram banidos do Jardim do Éden. Assim, a doutrina cristã enseja explicar a origem da imperfeição humana, do sofrimento e da existência do mal por meio da queda do homem. Na perspectiva psicanalista fora insinuado que o pecado aludido no livro de Gênesis teria sido o ato sexual: "serei salvo do pecado / que adão cometeu por mim?" (CÉSAR, 2005, p. 19). Ademais, a referência a Adão, primeira figura, primeiro homem da humanidade, que cedeu à tentação, assim está o eu poético arrebatado pela paixão. E se assume em pleno devaneio: "estou é sonhando sim:" (CÉSAR, 2005, p. 19)

O amor ou a amozade aparece em mil espelhos da sociedade, de maneira que o sujeito poético fala para a sua musa que há mil formas de amá-la, como já se pode observar no passeio que ele faz pela Veneza brasileira, Recife, bebe chá de sumiço em Sumaré, reaparece como fogo fátuo, busca o nordeste armorial com "o sangue da onça parda", salta para o ritmo nordestino ao som do triângulo e da zabumba, "um triângulo tililingue / o ribombar da zabumba"(CÉSAR, 2005, p. 17), mas não perde a erudição e os livros de Roland Barthes. E, neste sentido, a idealização do amor decorre de quando o eu lírico sonha em ser Dante, o grande poeta, para reverenciar sua Isabel, "é isabel, eu sou dante" (CÉSAR, 2005,

p. 19) Dante Alighieri é considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana. E tal é a sua magnitude que a literatura ocidental passa, ainda hoje, por sua rica influência, sendo extraordinário o verdadeiro culto que lhe consagra a consciência literária ocidental. "A Divina comédia", o grande poema de Dante, que é uma das obras-primas da literatura e um dos alvos mais altos alcançados pelo espírito humano, tornou-se o alicerce da língua italiana moderna e culmina a afirmativa da maneira medieval de entender o mundo; Isabel, última princesa imperial e regente do Império do Brasil por três ocasiões, alcunhada de redentora, porque quando regente do Império brasileiro assinou a Lei Áurea que aboliu a escravidão no Brasil. Porém, sugere uma idealização palpável, haja vista as lembranças e andanças realizadas pelo sujeito poético por diversos e distantes lugares.

Há a evocação, ainda, a Ava Gardner, considerada uma das atrizes mais admiráveis da história do cinema e uma das grandes estrelas do século XX, um dos mitos da sétima arte. Apreciada por sua exuberante e fotogênica beleza, é lembrada como: o animal mais belo do mundo, de modo que plantar antiflor em seu jardim aduz ao desejo de conservação da beleza natural, como se fosse a pílula da juventude, para manter sua formosura e exuberância, "ava gardner quer que eu plante/antiflor em seu jardim". Possivelmente, o eu lírico está associando o encantamento despertado pela sua musa amada à formosura da atriz famosa e admirada no mundo inteiro.

Nota-se que, em seu extenso poema, Chico César manifesta o otimismo do anseio de quem sente o valor do outro e exprime que conhece os motivos da sua condição de apaixonado, entretanto, em momento algum conduz seus versos a sofismarem sobre as emoções. Essa capacidade de engenho, como proferiu Bandeira: "Já se disse que o poeta é o homem que vê o mundo com os olhos de criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez; que as percebe em sua perene virgindade". (BANDEIRA, 1985, p. 204). Essa forma de ver o mundo, esse deslumbramento são visíveis na Elegia. Nas mãos de Chico, uma "tonteira", uma "musa", uma "heresia", um "pão", um "véu", um "violão" transmudam em poesia, em poema/canção, bem como drama existencial, amor paradoxal são marcas em todo o "Canto", a exemplo dos seguintes versos:

(...)  
que águas matam suas sedes?



94

é a musa? é a poesia?  
 é a fé? é heresia?  
 picada de uma peçonha?  
 ou o chá de pepaçonha  
 que tomo para gastrite?  
 deve ser labirintite  
 tonteira de resfriado  
 "isso é coisa de viado",  
 diagnostica um amigo  
 eu só vejo nada digo  
 ver faz parte do meu fado (CÉSAR, 2005, p. 73)

Além das incursões nas realidades dos vários brasis, dos "passeios" por diversas culturas, considerando a atemporalidade de sua poesia, o elemento basilar para compor seu Canto Elegíaco é anunciado logo nos versos iniciais de "Cantáteis": "deliro musa amada" (CÉSAR, 2005, p.13), sendo que o que move e delineia toda a elegia é o mais sublime sentimento: o amor. Assim a musa eleita é o mais puro elemento de elegia do poeta paraibano.

11

é a musa que elejo  
 na pleleja em que pelejo  
 elemento de elegia  
 quentura na noite fria  
 vento brando em dia quente  
 ¿quanto ganha um gerente  
 para perguntar seu nome?  
 quero ver se você some  
 quero embalar sua rede  
 tarde cedo seda sede  
 frame trama tremor fome (CÉSAR, 2005, p. 21)

*isso que não sei dizer o nome / isso que dói  
quando você some / isso que brilha quando  
você chega / isso que não sossega / que me  
despreza de mim / isso tem de ser assim  
(Chico César)*

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se depreender que, aos olhos de Walter Benjamim, Baudelaire encontra-se rigorosamente inserido no século XIX. Ele estudou a poética do poeta francês à luz da vida e das personalidades parisienses de uma cidade em frenética transformação. Nesse mesmo período, a consciência da poeticidade da linguagem auferia prestígio. Contudo, como observado no decurso desta pesquisa, a modernidade constitui-se em uma temática vasta e controversa, sendo Baudelaire, o primeiro a utilizar o termo *modernité*, como sinônimo de vida moderna, da realidade de progresso tecnológico, de modernização das mais distintas esferas da sociedade que lhe ofereceria sustento. O fenômeno que o poeta intuía era a fluidez da transição do século XIX, a mudança de protótipo, o início de um novo período.

Isto para pensar nessa atemporalidade da poesia, suas diversas formas de construção e expressão, e, como se averiguou nesta trajetória elegíaca, Chico César utiliza a literatura de cordel, na linguagem e no ritmo acelerado dessa espécie poética e insere em "Cantáteis" o gênero elegíaco, porém sem usar a forma original de construção, contagiando a elegia clássica com a elegia popular.

E na dança dos cordéis, num canto de elegia, delineada na beleza das palavras, constrói-se a poética de Chico César. De estilo irreverente, sendo esse jeito o início de toda iniciativa criadora, como diz Octavio Paz: "Quando um poeta adquire um estilo, um jeito, deixa de ser poeta e se transforma em construtor de artefatos literários." (PAZ, 2012, p. 25).

Sua composição apresenta estilo e linguagem simples e natural, com preferência pela métrica curta. É notória a preocupação com a expressividade, musicalidade, ritmo e rima, temática que aborda a própria construção poética, complexidade, recursos imagéticos, dualismo, dicotomia entre fato e representação, a utilização de antíteses, trocadilhos, paradoxos e metáforas, jogos de linguagem, o dialogismo entre razão e emoção, entrecruzamento das imagens do dia-a-dia com outras antigas e literatas, denotando a riqueza da sua construção poética.

Então, "Cantáteis: cantos elegíacos de amozade" é um peregrinar por todas as referências culturais ao longo dos tempos. Sua musicalidade sugere o contraponto inventado pela incidência da cultura entranhada nos brasis distantes e díspares com a fornalha policultural das grandes cidades, que têm como característica principal a diversidade. É uma cantata costurada de relatos e representações da cidade tão excêntrica e camaleônica, fecundada de cores e gentes burilando a própria língua, como se pode confirmar nos seguintes versos:

sei que no tatuapé  
ninguém lê lou salomé  
nietzsche rilke nem paul rée  
ninguém não: lá tem você  
e deve ter mais uns poucos  
toda terra tem seus loucos  
profetas visionários  
tem quem ganha altos salários  
e escondido come merda  
e o lindo bebê que herda  
sangue podre funcionário" (CÉSAR, 2005, p. 49)

O poeta elabora uma rapsódia em cordel com versos encantados e distendidos em belas imagens, como em: "ilusão cosmopolita / o cinema é uma fita / que amarra seu cabelo / no porto de cabedelo / onde morreu a baleia / mar morto de cara feia / boteco beira de praia / eu prefiro sua saia / às farsantes do teatro / digo sete, cinco, quatro / sarado saramandaia" (CÉSAR, 2005, p. 24), Chico produz uma poesia ousada, pujante e que forma laços, de lira rica, em que as palavras saltam em um compasso ardiloso de seu resfolegar, contudo distinguem o tempo de estagnar e continuam no lugar de fascínio da literatura com a língua incomum da poesia.

Deste modo, o que norteia "Cantáteis" é a hibridez de sentimentos de amor e amizade que resulta em amozade, em que se evidencia a sobrepujança do amor carnal, porém em constante conflito, sendo que o que move o sujeito poético em toda a sua trajetória elegíaca é o amor à musa eleita que, como já mencionado, surge no início do longo poema: "a luz da eletricidade / não brilha nem a metade / da briluz que é seu brilho (...) era você: aquelesta". Assim, se é o poema um canto de amor e amizade a uma musa paulistana, é também um canto de afeto

deslumbrado "à São Paulo mulher, hermafrodita, grávida de si mesma e das pessoas que recebe", segundo o próprio Chico César.

Assim, nesta reflexão sobre a elegia contemporânea de Chico César constatou-se que "Cantáteis" apresenta um poeta ousado, dialogando com a contemporaneidade e aventurando-se num poema longo, como se fosse um escritor habituado a dialogar com a tradição literária, sendo um compositor, musicista e poeta versátil, cuja sensibilidade poética e lirismo transbordam as páginas e se materializam na poesia. Com estes versos: "vim de catolé num voo / para lhe encontrar no zoo / dos bichos grilos falantes / agora não é mais antes / antes não será depois / aqui e lá somos dois / a cidade e a mata / viaduto e catarata / cateretê dance hall / a lua dentro do sol / tata tata tata tata" (CÉSAR, 2005, p. 103) o trovador encerra seu canto de amor.

Com este mergulho na elegia cesariana foi possível inferir que Chico César transita pela literatura de cordel, pela poesia concreta, pelo cinema novo, por Ezra Pound, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa e Dante Alighieri; por São Paulo, Catolé do Rocha, África, Atenas; pelo amor, pelo temor, pela doidice, pela paixão descomedida e, assim se estabelece "Cantáteis".

Pode-se, portanto, com o pensamento de Sigurd Burckhardt, evocado por Michael Hamburger, elucidar tal discussão: "Se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda a experiência humana sem distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia." (HAMBURGER, 2007, p. 53).

Confluem-se, então, no poema de Chico César o legado dos trovadores e menestrelis, a modernidade e popularidade do cordel que nutrem seu valor poético, cujas originalidade e ousadia são marcas imperiosas em sua arte de poetizar, e, para finalizar este estudo sem encerrar tal temática, beba-se do engenho do poeta cantador:

(...)  
 é tudo que trago e tenho  
 nada tinha de onde venho  
 lenho que arde sozinho  
 beba comigo do vinho  
 da arte do meu engenho (CÉSAR, 2005, p. 16)

Logo, "Cantáteis: cantos elegíacos de amozade" é o poeta em ação.

## 5. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra Poética de Carlos Drummond de Andrade - Nova Reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A., 1983.

\_\_\_\_\_. **Nova Reunião 23 Livros de Poesia. Vol. 1**, 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Ed. Victor Civita, 1984.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica**. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BANDEIRA, Manuel. **Bandeira de Bolso: Uma Antologia Poética**. Porto Alegre - RS: L&PM Pocket, 2010.

\_\_\_\_\_. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Debates, Perspectiva. 2011.

BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**, São Paulo: Universidade de São Paulo: Duas Cidades. 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Paulo Bezerra, 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Escritos Sobre Arte.** Organização e tradução de Plínio Augusto Coelho, São Paulo: Imaginário, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro. Zahar. 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, Arte e Política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Escritos Sobre Mito e Linguagem.** Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas. Vol. III. Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo.** Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora Ltda, 2013.

BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário.** edição bilingue. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Poesia.** Coleção Nossos Clássicos, Rio de Janeiro: Agir, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **Discussão.** Tradução de Josely Viana Baptista, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **Reflexões Sobre Arte. Série Fundamentos.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BONEZ, Lucas de Melo. **A Aventura Mítica em a Canção dos Nibelungos e em O Senhor dos Anéis: Aproximações e Distanciamentos do Mito Antigo do Mito Contemporâneo.** Ed. Independente. Porto Alegre: PUCRS, 2009.

BRICOUT, B. Prefácio. In: \_\_\_\_\_ **O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente**. Tradução Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras. 2003. 13-20. p.

CAMPBELL, J.& MOYERS, B. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena. 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Vol. 1 e 2. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda. 2000.

CANDIDO, Antonio. José Aderaldo Castello - **Presença da Literatura Brasileira - Modernismo**. 9. ed. Difel - Difusão Editorial S.A. São Paulo - SP. 1983.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A Literatura Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARPEUX, Otto Maria. **Tendências Contemporâneas na Literatura Um Esboço**, Rio de Janeiro: Ediouro.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 5. ed. São Paulo-SP: Ática. 2010.

CÉSAR, Chico. **Cantáteis: cantos elegíacos de amozade**. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2005.

\_\_\_\_\_ **Aos vivos**. Velas, 1995.

\_\_\_\_\_ **Cuscuz Clã**, Universal, 1996.

\_\_\_\_\_ **Mama Mundi**, MZA Music, 1999.

\_\_\_\_\_ **De uns tempos pra cá**, Biscoito Fino, 2005.

\_\_\_\_\_ **Cantos e encontros de uns tempos pra cá**, Biscoito Fino, 2007.

\_\_\_\_\_ **Francisco, forró y frevo**, EMI, 2008.

\_\_\_\_\_ **Respeitem meus cabelos brancos**, Abril Music, 2002.

\_\_\_\_\_ **Beleza Mano**, MZA Music, 1997.

CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de Figuras de Linguagem**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 1, Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_ **Teoria do Texto 2, Teoria da Lírica e do Drama**. São Paulo: Ática, 1995.

DONNE, Jonh. **Poemas Eróticos**. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Assírio & Alvim. 1995.

\_\_\_\_\_ **Jonh Donne, O Poeta do Amor e da Morte**. Tradução Paulo Vizioli. 2 ed. São Paulo: J. C. Ismael, 1985.

\_\_\_\_\_ **Meditações**. Edição Bilingue. Tradução Fábio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Tradução de Mário Sabino. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_ **Sobre a Literatura**. Tradução de Eliana Aguiar. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FILHO, Domício Proença. **Estilos de Época na Literatura**. 15. ed. São Paulo: Ática S.A, 1995.

FORMEY, Jean-Henri-Samuel. **Principj Elementari Delle Belle-Lettere. Opera del sig. Formey. Tradotta dal francese, e corredata di note, e di appendici. Ad uso delle scuole d'Italia**. Ed. Nella Stamperia Baglioni, 1805.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1978.

GOETH, J. W. **Escritos sobre Literatura**. Tradução de Pedro Sússekind. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GONÇALVES, José Aguinaldo. **Museu Movente – O signo da Arte em Marcel Proust**. São Paulo: Unesp, 2004.



GUAL, Carlos Garcia. **Antologia de La Poesia Lirica Griega (Siglos VII-IV a.C.)**. Madrid: Ed. Cast. Alianza Editorial S.A., 1980.

GUIRAUD, Pierre. **A Estilística**. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

HAMBURGER, Michael. **A Verdade da Poesia Tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOMERO. **Odisséia III Ítaca**. Tradução de Donaldo Schüller. Rio Grande do Sul, RS: L&PM Pocket, 2011.

HORKHEIMER, Theodor W. Adorno, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HUTCHEON, Linda. 1947 - **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LIMA, Luiz Costa. **A Ficção e o Poema - Antônio Machado. W.H. Auden, P. Celan. Sebastião Uchoa Leite**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mímesis e Modernidade - Formas das Sombras**. 2 ed. São Paulo-SP: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2006.

LODGE, David. **A Arte da Ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre - RS: L&PM, 2009.

MARTINS, Paulo. **Elegia Romana: construção e efeito**. São Paulo: Humanitas, 2009.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**, 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MONTAIGNE, Michel de. **Sobre a Amizade**, Tradução de Carolina Selvatici, Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2011.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

MORAES, Vinícius de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NITRINI, Sandra - **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto e do Silêncio das Sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin**. São Paulo: Educ, 2008.

ONELLEY, Glória Braga. PEÇANHA, Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha. **Calímaco e Catulo: A Cabeleira de Berenice**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais - maio/junho/julho/agosto de 2010, Vol. 7, Ano VII nº 2, Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br).

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira O poema. A revelação poética**. Poesia e história. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra de escritores modernos**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

PESSOA, Fernando. **Poemas Escolhidos**. Zero Hora. São Paulo - SP, Klick, 1998.

POUND, Ezra. **Os Cantos**. Tradução José Lino Grünewald, 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A Ideologia do Cordel**. 3. ed. Rio de Janeiro: PluarTE, 1982.

RIBON, Michel, **A Arte e a Natureza**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

TAVARES, Hênio. **Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Itatiaia Ltda.

VANOYE, Francis. **Usos da Linguagem Problemas e técnicas na produção oral e escrita**. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VEYNE, Paul. **Acreditavam os Gregos em Seus Mitos?**. Tradução de Horácio González Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense S.A, 1984.

VICTORIA, Luiz Augusto Pereira. **Dicionário Básico de Mitologia: Grécia, Roma, Egito**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

ZAMBRANO, María. **A Metáfora do Coração**. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1989.